Sex Pistols ★ TSA

THE POLICE

# MM

2

PL ISSN 0209 3804 Nr indeksu 36592

NR 2(324) ● LUTY 1986 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ



Fot. ANDRZEJ KIELBOWICZ

KATE BUSH

SIEKIERA

EDDY GRANT

ROBOTNICZA SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA
„PRASA–KSIĄŻKA–RUCH"

PREZES

ul. Bagatela 14
00-958 Warszawa
tel. 28-01-29

data 1986-02-01

Do Zespołu Redakcyjnego
Miesięcznika Muzycznego "Jazz"

W a r s z a w a

W imieniu Zarządu RSW "Prasa-Książka-Ruch" oraz własnym, składam Zespołowi Redakcyjnemu Waszego miesięcznika oraz wszystkim jego współpracownikom serdeczne gratulacje z okazji jubileuszu 30-lecia.

Dzięki powrotowi do poprzedniej częstotliwości, Wasze pismo zyskuje w roku jubileuszu znacznie większe możliwości realizacji swoich ważnych i odpowiedzialnych zadań, zwłaszcza w stosunku do młodzieżowego odbiorcy.

Życzymy Wam, żebyście wykorzystali to jak najlepiej, żeby Wasz miesięcznik rozszerzał swój wpływ na kształtowanie muzycznych upodobań swoich czytelników oraz skuteczniej oddziaływał na aspiracje i styl życia młodzieży.

Wiesław Rydygier

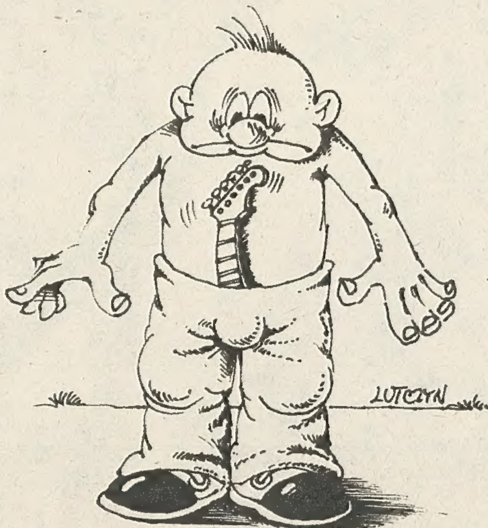
# UWAGA PRENUMERATORZY!

**Zmiana częstotliwości ukazywania się MM/Jazz pociągnęła za sobą zmiany w systemie opłat prenumeracyjnych. Uprzejmie informujemy, że prenumerata opłacona za rok 1986, czyli za 6 numerów MM/Jazz, będzie obecnie traktowana jako zamówienie na I półrocze 1986 r. Dla zapewnienia sobie stałego otrzymywania MM/Jazz w drugim półroczu wymagane jest uzupełnienie prenumeraty według ogólnych zasad, które drukujemy poniżej.**

## WARUNKI PRENUMERATY:

1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich, opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
   – osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
   – osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, Konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11.
   Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.
   Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
   – w prenumeracie rocznej, półrocznej i kwartalnej – termin do 10 listopada na I kwartał, I półrocze i cały rok następny, i do 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.

Cena prenumeraty: Kwart. 210,–, półr. 420,–, rocznie 840,– zł



Rys. EDWARD LUTCZYN

# NIE DO RYTMU

Jest taki zawód – rytmiczka, czyli pani, która w przedszkolu prowadzi zajęcia pozornie będące tylko zabawą. Dzięki nim wprowadza ona dziecko w świat muzyki wychodząc od jednego z podstawowych elementów każdego utworu muzycznego – rytmu. Często właśnie na zajęciach z rytmiki pięciolatek po raz pierwszy rozwija swą aktywność twórczą.

Tyle teorii, teraz przejdźmy do rzeczywistości. Przedszkoli w Polsce mamy około 26 tysięcy, rytmiczek zaś przygotowanych do prowadzenia tego typu zajęć najwyżej 2 tysiące. Czynne są już, co prawda, specjalne studia w czterech akademiach muzycznych, ale co roku opuszcza je... szesnaście absolwentek. Deficyt kadr jest więc ogromny. I oto w Warszawie narodził się pomysł, by choć w pewnym stopniu tę lukę można było wypełnić. Niestety, dalszy ciąg tej opowieści nie będzie już tak optymistyczny.

Od niedawna rolę sponsora tych zajęć przejął TKKF, dzięki któremu za wniesieniem odpowiedniej opłaty można było zdobyć dla przedszkola panią od rytmiki. Wszyscy byli zadowoleni, ale szczęście trwało krótko. Po kilku miesiącach bowiem stołeczne kuratorium zabroniło dyrektorkom przedszkoli zatrudniania rytmiczek poprzez ogniska TKKF. Jedyną instytucją uprawnioną do tego jest, zdaniem stołecznych władz oświatowych, Ośrodek Usług Pedagogicznych istniejący przy ZNP. Działa on już od 10 lat i ma właśnie służyć pomocą kadrową. Jest to jednak pomoc teoretyczna, przynajmniej w tym przypadku, bowiem każda dyrektorka przedszkola przyzna, iż poprzez tę agendę ZNP nie udaje się zorganizować zajęć z rytmiki. Z reguły więc radzono sobie w ten sposób, że przedszkole samo znajdowało sobie panią chętną do prowadzenia zajęć, kierowało ją do ośrodka, by tam podpisała stosowną umowę i wszyscy byli w tym momencie zadowoleni.

Zrozumiałe więc, że gdy zgłosił się TKKF, który ma w miarę fachowe kadry, dyrekcje przedszkoli chętnie zdjęły z siebie te uciążliwe poszukiwania i korzystały z usług Towarzystwa. Ale skuteczne rozwiązanie nie wszystkim się spodobało. Bezprawne wejście Towarzystwa na teren oświaty zostało przez kuratora ukrócone jedną decyzją wzywającą przedszkola do zerwania zawartych umów.

Czy chodzi wyłącznie o spory kompetencyjne? Być może, ale nie tylko. Tajemnica powodzenia TKKF jest bardzo prosta i tkwi oczywiście w pieniądzach. Ośrodek pobierał bowiem spore kwoty od przedszkoli (zajęcia z rytmiki opłacane są z pieniędzy Komitetu Rodzicielskiego), ale znaczną ich część zagarniał na potrzeby własne. TKKF bierze tyle samo, ale potrafi wygospodarować znacznie większe stawki dla pań rytmiczek. Nic więc dziwnego, że garną się one do TKKF, skrzętnie omijając agendy oświatowe.

Być może, cała sprawa wydaje się drobna i mało istotna. Cóż bowiem wspólnego mają kłopoty przedszkoli z problemami naszego życia muzycznego? Kto chce, niech odpowiada sam na to pytanie, chciałbym tylko zwrócić uwagę na pewien szczegół. Nie ma dzisiaj ważniejszego problemu jak niedostatki naszego systemu wychowania muzycznego. To, co uda nam się osiągnąć w pracy z najmłodszymi, zaowocuje za lat kilkanaście zarówno twórczością, jak i odbiorem muzyki. Albo będziemy mieli wspaniałych artystów i znakomitą publiczność, albo też życie muzyczne będzie nam coraz bardziej obumierać.

Na razie jesteśmy wszyscy zgodni, iż wychowanie muzyczne u nas po prostu przeżywa kryzys. Mówi się o tym co prawda często i sporządzono już rejestr niedociągnięć oraz potrzeb, co jest już sporym osiągnięciem. Nie ma tu zresztą potrzeby przypominania tych spraw, bowiem na łamach „MM" pisano o nich wielokrotnie. W gadaniu – również i na tematy muzyczne – wszyscy jesteśmy mocni, niestety nie widać ciągle efektów owych ciągłych dyskusji i narzekań nad upadkiem kultury muzycznej w naszym kraju.

A ten drobny w gruncie rzeczy incydent z rytmiczkami, jaki przydarzył się w ostatnich miesiącach w Warszawie, przekonuje także, że ciągłe powtarzanie postulatów do niczego nie prowadzi. Te same władze oświatowe, które z powodów ambicjonalnych nie chcą dopuścić do tego, by inna pozaresortowa instytucja służyła muzyce, zapewne przy każdej nadarzającej się okazji podkreślają nieustannie potrzebę intensyfikowania działań na rzecz rozwoju wychowania muzycznego, by użyć oficjalnego języka urzędowego. Ile bowiem już dokumentów pisanych w podobnym stylu wyprodukował resort oświaty, trudno byłoby zliczyć. I zapewne ci właśnie autorzy lub współtwórcy owych dokumentów dziś skwapliwie przeszkadzają w tym, by przynajmniej w warszawskich przedszkolach dzieci mogły obcować z muzyką pod okiem fachowca.

Oto swoisty suplement do dyskusji nad problemami kształcenia dla muzyki. Niestety, mało w tym wszystkim optymizmu i nadziei, że uda się wreszcie wyjść z impasu. Trzeba bowiem przede wszystkim chcieć coś zrobić pożytecznego dla muzyki, a nie tylko przekonywać się wzajemnie, iż jest ona ważną dziedziną dla rozwoju młodego człowieka. My zaś poprzestajemy wyłącznie na mówieniu.

JOTEM

# CO MIESIĄC

Kiedy zwiększa się częstotliwość wydawania jakiegoś pisma, konieczna staje się także twórcza refleksja nad formułą, koncepcją programową, nad tym, co trzeba robić inaczej, z większą fantazją i wyobraźnią, na pewno także szybciej. Tego obowiązku samooceny i nakreślenia nowych planów nikt z zespołu redakcyjnego nie zdejmie. I bardzo dobrze.

Rytm miesięczny pozwala na szersze i skrupulatniejsze przyjrzenie się sprawom naszego życia muzycznego, umożliwia szybszą reakcję publicysty na wydarzenia, opisywanie których po kwartale miało raczej wartość archiwalną niż realną.

Proponowane przez zespół redakcyjny zmiany w formule MM/Jazz wprowadzać będziemy stopniowo, bez ulegania kuszącej chętce, aby wszystko robić od zaraz. Pośpiech nigdy nie bywał najtrafniejszym doradcą. Zresztą samo określenie „magazynowości" zawiera przecież bogatą treść, zapewnia swoistą dezynwolturę w komponowaniu każdego numeru uatrakcyjniającą pismo, pozwala na kunsztowną precyzję w równym stopniu, co na zaskakiwanie szaleńczymi pomysłami czegoś zupełnie innego, nowego. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że życie kulturalne – a więc również muzyczne – nie zatrzymuje się, że musimy szybciej niż poprzednio reagować na kaprysy mody, a nawet – co formuła miesięcznika zasadniczo ułatwia – wpływać na kształt owej mody, sugerować kierunki zmian i nowości, czy też lansować zjawiska muzyczne i poczynania kulturotwórcze warte popularyzacji.

Zamierzamy przede wszystkim zwiększyć ilość publikowanych materiałów o sprawach kultury muzycznej w kraju, a więc rejestrować wszystkie znaczące lub choćby interesujące odmiennością przeglądy, imprezy muzyczne, festiwale różnej wielkości i znaczenia, o których bardzo niewiele pisze się w prasie, a często wcale. Prosimy więc naszych Czytelników o informowanie nas o lokalnych działaniach i przedsięwzięciach muzycznych, zaś w szczególności apelujemy o zaproszenia i informacje od organizatorów i animatorów imprez. Ten apel jest dobrym przykładem, że bez współpracy naszych Czytelników, bez ich krytycznych opinii, żądań czy propozycji nie można robić pisma popularnego. Ta deklaracja oznacza w praktyce, że musimy ustawicznie konfrontować nasze koncepcje z ich odbiorcami, cyzelować formułę magazynową, troszczyć się, aby pismo było nie tylko interesujące, ale również zgodne z wymaganiami i oczekiwaniami tych, którzy je prenumerują czy kupują w kiosku.

Czekamy więc na Wasze sugestie, oferty współpracy i krytyczne uwagi. Autorom najciekawszych pomysłów, najtrafniejszych opinii, potencjalnym współpracownikom MM/Jazz oferujemy specjalne atrakcyjne nagrody, ponadto każda wykorzystana korespondencja czy artykuł zapewnia autorowi honorarium.

Piszcie o tym, czego jest w piśmie za mało, a czego zbyt wiele. Co – Waszym zdaniem – powinno być, a czego jest zbyt wiele. Co – Waszym zdaniem – powinno być, a z czego można zrezygnować bez bólu serca. O kim lub o czym chcecie przeczytać, kogo obejrzeć na zdjęciach, jakie imprezy warte są zauważenia, co Was w życiu muzycznym złości, śmieszy, denerwuje, nudzi.

I pamiętajcie, Drodzy Czytelnicy, że gusty i oczekiwania są różne i trzeba je uszanować; i jeszcze o pryncypiach ogólnej polityki kulturalnej, których pismo jest wyrazicielem. Nie oznacza to jednak, że nie będziemy drukować poglądów kontrowersyjnych, budzących polemiki czy dyskusje, bo tylko wymiana zdań może doprowadzić do ciekawych wniosków, jak to zwykle ze sporami w sztuce bywało.

Na Wasze listy i propozycje czekamy w „Magazynie Muzycznym-Jazz" – już w miesięczniku.

**REDAKCJA**



# SADE

Udział w koncertach „Live Aid" oraz druga płyta – *Promise* (Epic, 1985) – ugruntowały pozycję Sade Adu jako jednej z najpopularniejszych piosenkarek lat osiemdziesiątych. Ciemnoskóra wokalistka pochodzi z Afryki, jest córką Nigeryjczyka; wraz z matką Szkotką zamieszkała jednak w Wielkiej Brytanii. Marzyła, by zostać projektantką mody, przez jakiś czas była modelką, zanim została solistką grupy Pride. Płytę *Diamond Life* (Epic, 1984) z popularną na całym świecie piosenką *Smooth Operator* Sade nagrała z własnym zespołem. Swoje przeboje, jazzujące utwory o dużej urodzie melodycznej, Adu komponuje wraz z muzykami tej grupy.

# POST SCRIPTUM

# Z WŁASNEGO PODWÓRKA

Kiedy cichły już ostatnie echa Konkursu Chopinowskiego i gdy kończono kolejne dyskusje nad sensem organizowania takich rywalizacji artystycznych, przyjechał do Polski z wizytą Pierre Colombo, świetny dyrygent i co tym razem jest znacznie bardziej istotne – przewodniczący Międzynarodowej Federacji Konkursów Muzycznych.

Pobyt maestra Colombo w Warszawie, a przede wszystkim jego opinie i sądy każą dopisać istotne post scriptum do naszych pokonkursowych rozważań. Nie będzie to zresztą jedyne uzupełnienie, jakie warto poczynić.

## Dopisek pierwszy – zdaniem prezesa

Międzynarodowa Federacja Konkursów Muzycznych istnieje od 1957 roku, ma swą siedzibę w Genewie i skupia obecnie 74 najpoważniejsze tego typu imprezy światowe, w tym trzy polskie: Konkurs Chopinowski, Konkurs Skrzypcowy im. Wieniawskiego i Konkurs Dyrygencki im. Fitelberga. Celem jej działalności jest nie tylko stworzenie okazji do wymiany doświadczeń, ale również koordynacja terminów czy programów poszczególnych imprez, co wobec ciągle rosnącej ich liczby ma przecież niebagatelne znaczenie. Federacja jednak nie broni przywilejów konkursów obrosłych już należytą rangą, jest ciałem otwartym, chętnie przyjmującym do swego grona każdą nową propozycję konkursową, nic więc dziwnego, że stale się rozrasta. Wystarczy wspomnieć, że 29 lat temu, gdy Federacja powstawała, skupiła jedynie 15 konkursów.

Prezes Colombo jest, rzecz jasna, gorącym zwolennikiem takich zmagań młodych muzyków punktowanych przez jury i nie przeszkadza mu sportowy duch owych imprez. Nie obawia się również tego, iż konkursów w chwili obecnej jest już zbyt dużo. Jego zdaniem świadczy to jedynie o rozwoju muzyki na świecie i o tym, że coraz więcej ośrodków pragnie uczestniczyć w międzynarodowym życiu muzycznym. A najważniejsza jest pomoc, jaką w ten sposób można okazać młodym artystom. Nigdy jeszcze – zdaniem Pierre Colombo – w historii kultury nie otaczano ich tak troskliwą opieką jak właśnie obecnie.

Jeśli jest tak dobrze – można by było zapytać – to dlaczego tak często powtarzają się opinie, iż coraz trudniej talentom przebić się i zdobyć uznanie publiczności? Nie negując optymizmu szefa Federacji trzeba jednak zauważyć, iż rozkręcająca się z roku na rok coraz bardziej karuzela konkursowa niesie za sobą również pewne niebezpieczeństwa. Selekcja bowiem dziś następuje już nie wśród uczestników stających do rywalizacji, ale wśród laureatów. Jest ich bowiem w ciągu roku tak wielu, że muszą nadal walczyć w salach koncertowych, by zwrócić na siebie uwagę wymagającej publiczności. A w tym momencie owa pomoc już nie działa, każdy do walki przystępuje samotnie.

Rzadko się również zdarza, by konkursy były imprezą niemal charytatywną, tak jak np. konkurs dyrygencki im. Toscaniniego we Włoszech. Uczestnikom, którzy przeszli do II etapu, zapewnia on okres dwumiesięcznej pracy z orkiestrą na koszt organizatorów dodających jeszcze młodym artystom kieszonkowe. Coraz częściej przyjeżdża się na konkurs jak na sportowy mityng – tylko po to, by wziąć udział w zawodach, na których na najlepszych czekają poważne premie. Nawet my, jako gospodarze Konkursu Chopinowskiego, od pewnego czasu zapewniamy pianistom jedynie bezpłatne zakwaterowanie, a nie jak dawniej bywało i wyżywienie. Jak słusznie więc zauważył kiedyś Jerzy Waldorff, gdy zjawi się w Warszawie talent prawdziwy, acz żarłoczny i na nieszczęście ubogi, będzie miał niewielkie szanse, by przetrwać przez wszystkie etapy.

Pomoc pomocą, ale w muzyce nadal obowiązuje zasada: radź sobie sam. Może szczególnie ona dotyczy muzyków polskich?

## Dopisek drugi – najtrudniej u siebie

Przełom roku zawsze sprzyja podsumowaniom. Warto się więc przyjrzeć, jak wyglądał udział polskich muzyków w konkursach międzynarodowych w 1985 roku.

Do odnotowania są przede wszystkim dwa znaczące sukcesy. Pierwszy to oczywiście III lokata Krzysztofa Jabłońskiego na Konkursie Chopinowskim, ten drugi to sukces młodej solistki Teatru Wielkiego w Poznaniu, Joanny Kozłowskiej, która zdobyła II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Śpiewaczym w Rio de Janeiro, imprezie naprawdę najwyższej rangi, nazwanej „konkursem konkursów". Oczywiście ten wykaz można by było jeszcze uzupełnić choćby o IV pozycję Urszuli Janik-Krzemionki na konkursie fletowym w Kobe, czy o II miejsce fagocisty Wiesława Wołoszynka na konkursie w Vercelli. Były także i zwycięstwa dwóch młodych śpiewaczek – Aleksandry Barańskiej (w Parmie) i Maryli Ochimowskiej (Santiago de Compostella) choć nie są to akurat imprezy szczególnie znane.

Warto jednak pamiętać i o tym, że równie łatwo dałoby się zestawić listę konkursów 1985 roku, w których nie odnieśliśmy żadnych sukcesów. I są to akurat imprezy o znakomitej randze. Takie chociażby, jak konkurs w Monachium, w Wiedniu (im. Beethovena), w Genui i Brukseli (konkursy skrzypcowe) czy w Tuluzie i s'Hertogenbosch (bardzo cenione konkursy wokalne). Tam zresztą, gdzie nawet byli nasi przedstawiciele i gdzie znaleźli się w gronie laureatów, nie zawsze o nich mówiło się najwięcej i najlepiej, czego najdobitniejszym przykładem jest Konkurs Chopinowski.

Wniosek z owego wyrywkowego podsumowania jedynie najważniejszych osiągnięć konkursowych minionego roku może być tylko jeden. Talentów zdolnych podbić międzynarodową publiczność nie mamy w nadmiarze. Tym większą opieką powinniśmy otoczyć tych, którzy na to zasługują. Niestety, udaje się to do tej pory jedynie z laureatami Konkursu Chopinowskiego. Nagrody pozaregulaminowe gwarantują im koncerty na całym niemal świecie, a reklama towarzysząca tej imprezie w kraju sprawia, iż nazwiska tych najlepszych zapadają w pamięć nawet odbiorcom okazjonalnie stykającym się z muzyką. O przyszłość Krzysztofa Jabłońskiego możemy więc być raczej spokojni.

Ale już osiągnięcia Joanny Kozłowskiej są właściwie znane jedynie melomanom wytrwale śledzącym to, co dzieje się w muzyce. A przecież ta młoda śpiewaczka ma na swym koncie również zwycięstwo na konkursie wokalnym w Londynie w 1984 r. Te dwa sukcesy sprawiły, iż coraz częściej jest ona zapraszana do renomowanych teatrów operowych w Genewie, Lyonie i Brukseli. Ukoronowaniem tych sukcesów jest niewątpliwie kolejne zaproszenie, jakie otrzymała do londyńskiej Covent Garden na cykl występów w operze Pucciniego – *Turandot*. Ta scena to już ścisła światowa czołówka, a zważywszy na fakt, iż Joanna Kozłowska dopiero trzy lata temu skończyła studia, można mówić o jej błyskawicznej międzynarodowej karierze. Pozostaje więc tylko pytanie: dlaczego w kraju poza rodzimym Teatrem Wielkim w Poznaniu, z którym Kozłowska jest związana na stałe, nikt nie zainteresował się wschodzącą gwiazdą? Dlaczego w kraju nie posypały się zaproszenia z innych ośrodków? Dlaczego nie ma dla niej ciekawych propozycji koncertowych, możliwości dokonania nagrań radiowych, telewizyjnych czy płytowych?

Podobny los jest udziałem i innych laureatów. Jeśli więc rzeczywiście konkursy muzyczne ułatwiają start i dają szansę zrobienia kariery, to dzieje się tak na całym świecie, jednak nie u nas. My bardzo szybko zapominamy o laureatach i niestety nie z tego powodu, iż mamy ich aż tak wielu.

## Dopisek trzeci – w innych rejonach muzycznych

Powyższe stwierdzenia odnoszą się zresztą nie tylko do muzyki poważnej. Niefrasobliwość w postępowaniu z ludźmi utalentowanymi cechuje i inne branże muzyczne. Przykładem może być chociażby Mieczysław Szcześniak, okrzyknięty rewelacją i odkryciem ubiegłorocznych festiwali piosenki w Zielonej Górze i Opolu. Ten młody człowiek o zadziwiająco dojrzałej osobowości artystycznej mimo małego doświadczenia, po pół roku odnalazł się jako student kierunku... nauczanie początkowe w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kaliszu.

*Jedyna pomoc, jaką* Szcześniak otrzymał, przyszła od Krystyny Prońko, która zapewniła mu własne konsultacje. Dzięki niej udało mu się dokonać kilku nagrań radiowych i to właściwie wszystko. W kilka miesięcy po sukcesach i zachwytach dziennikarzy oraz fachowców, ten młody chłopak na pytanie o swą przyszłość odpowiada krótko: *Wszystko zależy od tego, czy będę miał odpowiednie piosenki...*

Niestety, w przeważającej części przypadków kariery młodych muzyków różnych branż zależą u nas od życzliwości osób prywatnych, które chcą pomóc, poradzić, czasami mogą zareklamować osobie trzeciej, a bardzo wpływowej. I to właściwie wszystko. Oficjalna machina kierująca życiem muzycznym żąda przede wszystkim od młodego człowieka dyplomu albo uprawnień pozwalających na wykonywanie zawodu, więc i wielkie talenty, i średniacy są właściwie traktowani w ten sam sposób.

Dobrze więc, że przynajmniej w muzyce poważnej istnieją konkursy muzyczne, bo przynajmniej umożliwiają tym najbardziej zdolnym wejście na sceny zagraniczne. W kraju z pewnością zginęliby oni w morzu przeciętności.

I to jest ten ostatni, nasz polski dopisek do dyskusji o celowości organizowania konkursów muzycznych.

**JACEK MARCZYŃSKI**

# SZCZĘŚLIWY KONIEC

Sezon jazzowy Anno Domini 1985 skończył się.

Czy był udany? Na pytanie to przyjdzie jeszcze odpowiedzieć. W każdym razie był obfity. Festiwali mieliśmy ze dwadzieścia. Były też i tournées sławnych muzyków: wystarczy wspomnieć choćby Pata Metheny'ego, którego koncertami dla wielu sezon się zaczął i skończył zarazem – tak bardzo zafascynowali się biegłością kudłatego Amerykanina. Choć potem przyjechał jeszcze jeden gigant – Larry Coryell, to nie pod znakiem gitary stał miniony sezon.

Instrumentem, który wyraźnie dominował, był fortepian. To fortepian właśnie dostarczył najwięcej tzw. niezapomnianych przeżyć. Na Jazz Jamboree '85 pianiści – Keith Jarrett i Hank Jones przede wszystkim, nie tylko odnieśli druzgocący triumf nad muzykami obsługującymi różne klawiszowe „gadgety", ale – co najważniejsze – dzięki nim głównie należy uznać tę imprezę za udaną.

Że fortepian będzie dominował na XII Międzynarodowym Festiwalu Pianistów Jazzowych im. Mieczysława Kosza w Kaliszu (jak brzmi oficjalna nazwa), było oczywiste. Ale że impreza ta, stowarzyszona tym razem z szóstym już – międzynarodowym również – Konkursem Pianistów Jazzowych, przekroczy ramy lokalności w sensie i sukcesów muzycznych, i zasięgu geograficznego – tego mogli się spodziewać tylko optymiści. Tak się bowiem składa, że festiwal kaliski, jakkolwiek na swój sposób ważny, jest imprezą skrzętnie skrytą przed rozgłosem za plecami starszych braci: Jazz Jamboree i Jazzu nad Odrą. Dźwiga Kalisz jarzmo podwójne: monotematyczności, od której tylko krok do monotonii oraz lokalności zawsze ocierającej się o zaściankowość. Wiadomo: fortepian choć ma klawiszy w bród, orkiestry nie zastąpi, a z Kalisza do Wrocławia blisko nie jest, zaś do Warszawy jeszcze dalej.

A jednak XII MFPJ to bez wątpienia druga rangą, po Jamboree, zeszłoroczna impreza – mimo że mała i lokalna.

Recepta na dobry festiwal jest prosta i powszechnie znana. Wszystkie są w istocie organizowane według tego samego schematu: należy zapewnić dobrych wykonawców, atrakcyjne imprezy towarzyszące, odpowiednią reklamę, jak najliczniejszą publiczność, bogatych sponsorów i dostatecznie wpływowych opiekunów. Potem te elementy trzeba ułożyć w harmonijną całość – magiczny kwadrat powodzenia: zadowolona winna być i publiczność, i wykonawcy, i organizatorzy, i wreszcie ci, co im pomagali. To wszystko. W Kaliszu kwadrat ten, jak można przypuszczać, domknął się. Publiczność była kontenta – bo dopisali wykonawcy. Cieszyli się wykonawcy – bo dopisała publiczność, a (co też ważne) organizatorzy potraktowali ich z należnym szacunkiem. Zadowoleni musieli być również ci ostatni (oraz sponsorzy) – widząc, że ich trud i autorytet (oraz pieniądze) nie zostały roztrwonione. W rocznym podsumowaniu będą mogli zapisać sobie Kalisz po stronie zysków (propagandowych – oczywiście).

Tu rodzi się ważne pytanie. Dlaczego organizatorom niewielu tylko z kroci krajowych (w większości jednak „międzynarodowych" – a jakże!) festiwali to się udaje? Odpowiedź jest prosta, choć jak z kabały: trzeba mieć kręgosłup na tyle gibki, by szkielet festiwalu był sztywny i rzeczony kwadrat nie przekształcił się w jakiś koslawy, graniasty garb niepowodzenia. W końcu, by z sześciu części ułożyć kwadrat, trzeba mieć i trochę sprytu, i, niewątpliwie, szczęścia.

Przyjrzyjmy się więc anatomii kaliskiej figury – rzecz to ze wszech miar pożyteczna.

Zacznijmy od szczęścia. Tego organizatorom nie zabrakło. Po pierwsze, udało się zaprosić bardzo wybitnych pianistów: Sir Rolanda Hannę, Bobo Stensona i Michela Petruccianiego, co jak na imprezę lokalną jest porcją niemałą. Po drugie, wszyscy oni zjechali do Kalisza, mimo że mgła – odwieczna prześladowczyni Jamborees – była gęsta jak śmietana. Po trzecie, goście byli w dobrej formie!

Dla mnie prawdziwą rewelacją był występ tria Bobo Stensona, muzyka w Polsce dobrze znanego, lecz dawno nie oglądanego. Stenson zagrał jak za najlepszych lat (tych z czasów *Witchi-Tai-To* i *Dansere).* Skandynawowie odnaleźli drogę do słuchaczy niemal od pierwszego taktu dając koncert wyśmienity. Ich skomplikowana, pełna napięcia – a jednak jakoś szlachetna – muzyka przypadła wszystkim do gustu. Zupełnie niezrównana była gra weterana szwedzkiej perkusji – Rune Carlssona (tak, tak, tego samego, który grał z Komedą): takiej kultury, muzykalności i oszczędności długo by po Europie szukać. Ale dość komplementowania perkusisty – wszak był to festiwal pianistów.

Dwaj pozostali zagraniczni goście, jako się rzekło, grali dobrze. Hanna dał recital solo, choć bardziej podoba mi się jego gra w zespole. Gdy występuje sam, siłą rzeczy ginie jego inteligencja, umiejętność prowadzenia dialogu z innymi muzykami, pozostaje ogłada (w końcu tytuł do czegoś zobowiązuje!) – muzyczna oczywiście, czy jak kto woli, konserwatorium europejskie. W Kaliszu Sir Hanna grał zbyt „biało" jak na mój gust, lecz nie znaczy to, że wypadł blado. Miejmy nadzieję, że kiedyś zagra jeszcze lepiej, bo obiecał do Polski wrócić.

Wreszcie Petrucciani, który wystąpił w Kaliszu ze swoim triem a w nim – odnotujmy to z kronikarskiego obowiązku – dawny towarzysz Bobo Stensona – Palle Danielsson. Występom karzełka z Francji zawsze towarzyszy współczucie (niektóre zażenowane Kaliszanki też odwracały wzrok na jego widok). A jednak gra on wspaniale: jest muzykiem o wielkiej wyobraźni i takiej technice. Choć dla wielu jest najbardziej obiecującym pianistą tzw. młodego pokolenia, to sądzę, że do klasy tych największych jeszcze nie dojrzał. Brak dojrzałości i stylistycznej, i że tak powiem, koncepcyjnej – Petrucciani chce jakby wszystko naraz powiedzieć – przeszkadza mu w tym najbardziej. Niemniej jednak występ takiego „niedojrzałka" jest na pewno ozdobą każdego festiwalu.

Szczęście organizatorów bynajmniej na gwiazdach się nie kończy. Dopisali im i uczestnicy konkursu – zgłosiło się ich czternastu. Laureatami zostali muzycy znani, nagradzani na podobnych imprezach w Europie. Są to twórcy dojrzali, a nawet – w przypadku Gyuli Baloga z Węgier – przejrzali: znacznie przekroczył on cenzus wieku – 30 lat, na co jury łaskawie przymknęło oczy. Decyzja ta okazała się ze wszech miar słuszna, Balog na pewno zasłużył na laury.

Grand Prix, co nie było niespodzianką, zdobył Wojciech Niedziela. Jego talent znany jest od kilku już lat. Niedziela zdecydowanie górował nad rywalami.

Ponadto nagrodzono dwóch Węgrów – Wiktora Bori (II nagr.) i Laszlo Süle (III nagr.) oraz miejscowego wunderkinda Joachima Mencla – co, przypuszczam, było ukłonem w stronę gospodarzy. Wysoki poziom uczestników konkursu znalazł, zdaje się, oficjalne potwierdzenie w werdykcie jury, bo to chyba miało wysokie ciało oceniające na myśli w pokracznym sformułowaniu *o dużej skali talentów i możliwości startujących...*

Tyle o szczęściu. Teraz o sprycie.

Tego organizatorom też nie zabrakło. Najważniejsze chyba jest to, że potrafili zjednać sobie przychylność różnych wysokich urzędów, co zaowocowało i nęcącymi nagrodami (przykład: grand prix obejmuje pianino „Calisia", wydanie płyty plus 60 tys. zł – mało tego nie jest), i poważnym potraktowaniem przez nie imprezy. W Kaliszu na widowni dało się zobaczyć nie tylko przedstawicielkę MKiS, lecz również miejscowych notabli, ciasno zblokowanych w jednym miejscu, a odcinających się na kolorowym tle równą szarością garniturów. PSJ także potraktował sprawę z dostojną powagą: sam prezes Tłuczkiewicz spowity w kilometry eleganckiej materii pełnił, na zmianę z Andrzejem Jaroszewskim, honory mistrza ceremonii. Z dużą kulturą i poczuciem humoru – trzeba przyznać. Powaga i luz to kwintesencja elegancji.

Po stronie sprytu należy też zapisać usytuowanie koncertów w sali Teatru im. Bogusławskiego mogącej pomieścić dwieście, może trzysta osób. Codziennie sala była szczelnie wypełniona, aliści nadkompletów nie było. Ktoś powie, że trzysta osób na festiwalu międzynarodowym to ilość znikoma. Być może. Jedno jest wszak pewne: przyjemniej posłuchać dajmy na to Bobo Stensona w pełnej sali teatru kaliskiego niż Coryella w skąpo wypełnionej hali wrocławskiej WFD. Jazz, jak chyba każdy rodzaj sztuki, lubi pełne sale, zaś nasi organizatorzy często zapominają o tym, że rządzą nim – przecież to towar „zaimportowany" z „drugiego obszaru" – prawa rynku konsumenta. U nas, z zasady rządzi rynkiem producent...

Skoro już o widowni mowa, to istnieje podejrzenie, że pełną frekwencję (choć i pod tym względem nie wszyscy byli zadowoleni: pewna leciwa weteranka festiwalu – warszawianka rodem z Kalisza z rozrzewnieniem wspominała, że *kiedyś do wudeku tłum walił drzwiami i oknami.* Cóż, tempora mutantur...) zapewniła odrobina szczęścia, a może sprytu. Otóż, jak wspomniałem, w konkursie wziął udział młodziutki Kaliszanin, toteż w nadziei zobaczenia kolegi na scenie, frekwencję „zrobił" tłum młodzieży. Czy przypuszczenie to jest prawdziwe, nie wiem. Faktem jest jednak, że tylu licealistów na koncertach jazzowych mało gdzie się widzi.

Pomysłowości organizatorów zawdzięczamy nocne koncerty – tu nazywane jam sessions. Bez jamów festiwalu przecież wyobrazić sobie nie można. Wobec braku klubu jazzowego w mieści, przeistoczono jadłodajnię miejscowego Towarzystwa Wioślarskiego we wrocławską „Rurę". Do obficie zakrapianego kotleta grały na zmianę zespoły In Tradition i Walk Away. To menu było niezbyt wykwintne, ale, jak się okazało, strawne.

Tzw. imprezy towarzyszące dobrano natomiast z gustem. Wyświetlono filmy nagrodzone na Międzynarodowym Konkursie Filmów Jazzowych we Wrocławiu. Szczególnego polecenia godny jest jego zwycięzca – *Chicago On The Good Foot,* rewelacyjny dokument zaszczepienia i rozwoju w Wietrznym Mieście przybyłej z południa czarnej muzyki. Można było obejrzeć i posłuchać wspaniałych gospels, bluesa i jazzu (tego za sprawą, co oczywiste, The Art Ensamble Of Chicago). Była i wystawa fotosów nagrodzonych w konkursie Jazz Photo '85 – ciesząca się mizernym zainteresowaniem publiczności. Choć trzeba przyznać, że dotarli na nią dzielni strażacy tropiący w towarzystwie znudzonych bileterek zaprószony ogień. Jeden z nich na widok cyklu zdjęć Dizzy Gillespie'go zalotnie zwrócił się do towarzyszki: *Ty, zobacz, jak się nadął.* Na to ona z dostojną wyższością osoby bywałej: *Tak, te czarne to już u nas były...*

Tak, cały Kalisz na pewno żyje festiwalem. Dziwi to mniej, gdy wyjawię, że jest to j e d y n a międzynarodowa impreza organizowana w tym mieście. Widać zależy im, żeby przed zagranicą dobrze wypaść. Bo chyba aż tak bardzo za jazzem nie przepadają?

A zresztą, kto wie...

WITOLD JAHOŁKOWSKI

W marcu 1967 r. „Jazz", komentując występy Czerwonych Gitar, zauważył: *Ostatni program wykazuje wyjątkową pozycję Seweryna Krajewskiego, nie tylko jako kompozytora, ale i jako wokalisty.* Jednak nie zdominował on zespołu, aż do czasu odejścia Krzysztofa Klenczona w końcu 1969 r. Ten z kolei zadowalał się raczej tylko prestiżowym pojmowaniem objętej przez siebie – po Kosseli – funkcji kierownika muzycznego. Natomiast rozwój Krajewskiego jako kompozytora i aranżera silnie rzutował na styl zespołu. Sprawiał, iż Czerwone Gitary coraz bardziej zatracały związek z konwencją charakterystyczną dla brytyjskich grup instrumentalno-wokalnych.

## *Nie zadzieraj nosa*

Ku innym regionom i dość odmiennej estetyce zwracała się twórczość Seweryna Krajewskiego, który mógł wprawiać Klenczona w kompleksy nie tylko wielką muzykalnością (sprawiającą m.in., iż pod względem wokalnym wypadał najbardziej kompetentnie), ale także – łatwością komponowania.

Na pierwszych płytach zrealizowanych z jego udziałem, obok dokumentacji bardzo jeszcze amatorskich poczynań (np. *Nad morzem*, gdzie akompaniament nie oddaje śpiewności melodii), znalazły się udane, szlagierowe piosenki – tworzone pod wrażeniem kompozycji Lennona-McCartneya (*Nie zadzieraj nosa, Śledztwo zakochanego*). I choć w 1967 r. Krajewski nadal kroczył w tym kierunku, zresztą coraz wyraźniej zaznaczając swą indywidualność *(Przestań wodzić mnie za nos, Jestem malarzem nieszczęśliwym)*, to zarazem poszukiwał innej inspiracji, a w studiu nagraniowym starał się uzyskać oryginalne brzmienie – rozszerzając w niektórych utworach instrumentarium.

Wiosną 1967 r. nie krył swej admiracji dla The Beatles i rhythm'n'bluesowych The Artwoods, ale też mówił: *Ostatnio staram się wplatać do moich kompozycji motywy czysto słowiańskie: polskie, zwłaszcza góralskie, i rosyjskie. Uważam, że rhythm'n'blues powinno się raczej pozostawić Murzynom.*

Ściślej biorąc, w praktyce skłaniał się ku muzyce popularnej, funkcjonującej u nas od dawna, zarówno w świadomości młodych, jak i dorosłych pokoleń. Np. utwór *Wędrowne gitary* ma melodię w stylu piosenki harcerskiej, *Dzień jeden w roku* – w klimacie pastorałki, *Ktoś, kogo nie znasz* to walc, a *Stracić kogoś* w sferze melodyki wywiedzione zostało ze specyficznej odmiany rosyjskiej muzyki popularnej, jaką stanowił kiedyś romans cygański. W tej ostatniej kompozycji Krajewski zastosował w aranżacji „rosyjską" wokalizę i zespół smyczkowy, a cały akompaniament (przyznać trzeba, że trafny) świadczy o odejściu od brzmienia wypracowanego przez Czerwone Gitary.

W 1968 r. w utworze *Jedno jest życie* w ogóle zrezygnował z akompaniamentu zespołu, a w orkiestrowym ujęciu szczególną rolę przyznał wszechstronnie wykorzystanym smyczkom. Niestety, brak przygotowania muzyków sesyjnych niweczy zamierzone rezultaty. O ile *Jedno jest życie* ma w sobie odblask beatlesowskiego eksperymentu, podjętego w *Eleanor Rigby*, to opracowanie piosenki *W moich myślach Consuelo* brzmi prymitywnie i dansingowo. Jak wydaje się, Krajewski wpadł tu w pułapkę „egzotycznego" klimatu, który starał się osiągnąć w oparciu o wzory istniejące już na krajowej estradzie. Z kolei ujęty orkiestrowo, także liryczny utwór *Ballada pasterska* świadczył o nieco większych ambicjach. Ale szły one w parze z aranżacyjną naiwnością (partia oboju jako gwarancja „pastoralnego" nastroju!), a w sumie kompozycja ta lokowała się na progu konwencjonalnej pop-music owych czasów.

Krajewski raczej balansował na tym progu, niż go przekroczył. A wynikało to z faktu, iż równocześnie nadal komponował chwytliwe, rytmiczne piosenki o skromnej aranżacji. Już bezdyskusyjnie mające cechy indywidualne, ale jakby ewoluujące ku coraz bardziej infantylnemu charakterowi *(Dozwolone do lat 18)*, niekiedy przy folkloryzującym nastawieniu *(Takie ładne oczy)*.

W gruncie rzeczy piosenkarski dorobek Seweryna Krajewskiego utrwalony na płytach Czerwonych Gitar z lat sześćdziesiątych wart jest zapamiętania przede wszystkim dlatego, iż wówczas uległa wykształceniu charakterystyczna, sentymentalna maniera, w której miał komponować i w przyszłości; specyficzny typ prostej piosenki, silnie powiązanej z rodzajem aranżacji, jaki nadał jej autor.

## *Nikt nam nie weźmie młodości*

O ile o charakterze debiutanckiego longplaya *To właśnie my* (z października 1966 r.) decydowała mniej lub bardziej zawoalowana beatlesowska inspiracja i aranżacje kojarzące się z „Liverpool Sound" to płyta *Czerwone Gitary 2* (z maja 1967 r.) miała o wiele mniej sprecyzowane oblicze, choć także świadczyła o eksploatacji stylu wczesnych The Beatles. Przy tym nie wnosiła już nic nowego do krajowego big-beatu i nie wpływała na jego ewolucję w kierunku rocka.

Jedyny utwór, który mógłby stać się próbą wniknięcia w genetyczne elementy tego stylu – firmowane przez Klenczona boogie *Nikt nam nie weźmie młodości* – robi wrażenie pozycji o wątpliwie udziwnionej aranżacji i o skarykaturyzowanej ekspresji; budzi podejrzenie o brak zrozumienia istoty rockowego przekazu.

Natomiast album *Czerwone Gitary 3* (z kwietnia 1968 r.) nie pozostawia wątpliwości, iż mamy do czynienia z piosenkarskim zespołem, nie zainteresowanym gwałtownymi przemianami, które zachodziły ówcześnie w światowej muzyce młodzieżowej. Co najwyżej dbającym o zagęszczenie gitarowego akompaniamentu (np. *Moda i miłość*) i dorywczo pozorującym niektóre artystyczne eksperymenty z anglosaskiego rynku, zresztą głównie beatlesowskiej proweniencji (np. aranżacja balladowego utworu Klenczona *My z XX wieku* wprowadzająca m.in. partię wiolonczeli i naturalistyczne, ilustracyjne odgłosy). Odchodzenie od – i tak już coraz bardziej zanikających – krótkich, improwizowanych wstawek gitarowych, ogólne stonowanie ekspresji (do czego przyczyniało się m.in. wprowadzanie gitary akustycznej), stosowanie tradycyjnych chwytów interpretacyjnych w rodzaju parlanda i orkiestrowych efektów, wreszcie jedynie rutynowe nawiązania do brzmienia osiągniętego w nagraniach longplaya *To właśnie my* – wszystko to w połączeniu z charakterem nowego repertuaru spychało Czerwone Gitary na zachowawcze pozycje.

Zespół zaczął przedzierzgać się w grupę estradową o popularnym, trudnym do jednoznacznego określenia profilu; jakby wymarzonym do uświetniania okolicznościowych imprez w zakładach pracy. Ten fakt uzmysławiają szczególnie nagrania z małych płyt, zrealizowane w 1968 r. Znalazła się tu m.in. tzawa *Anna Maria* Krajewskiego w aranżacji bez perkusji i z wokalną grupą dziecięcą oraz utwór Klenczona – *Biały krzyż* w stylu piosenki partyzanckiej.

Współpracujące z Czerwonymi Gitarami grono tekściarzy w ogólnych zarysach kontynuowało koncepcję pierwszych przebojów zespołu, z różnym powodzeniem starając się zachować tamten typ młodzieżowego humoru *(Co za dziewczyna, Chciałbym to widzieć, Moda i miłość)* i dozując sentymentalizm różnych odcieni, tylko niekiedy adresowany wyraźnie do młodego odbiorcy *(Przed pierwszym balem)*. Prosta stylistyka i wątła treść tekstów dobrze pasowały do powstającej muzyki, a poszukiwania repertuarowe znajdowały uzasadnienie w warstwie słownej, może nawet były przez nią czasami prowokowane. W każdym razie ewolucji ku formule grupy akceptowanej przez wszystkich towarzyszył odpowiedni tekst: *Piosenka cię woła/czyś młody czy stary/Zaśpiewaj, gdy grają/Wędrowne gitary.*

Nasilił się też dydaktyzm. Przyznać trzeba, że niekiedy przekazywany z pewnym polotem (np. *Śledztwo zakochanego* – zachęta do nauki angielskiego wpleciona w historyjkę o zazdrosnym młodzieńcu). Dziwne jednak wrażenie robi po latach „wypowiedź" w imieniu nastolatków, która od potępienia demoralizujących rozrywek wiedzie do informacji: *na miłość czekamy (Nikt nam nie weźmie młodości).*

„Bezpretensjonalność" miłosnych tekstów szybko stała się mechanicznie eksploatowanym kanonem, w dodatku w wątpliwie infantylny sposób: *Jeśli tego chcesz/ z innym idź do kina/ Sama wiesz, że nie od dziś/ czas już dłuży się nam/ Jeśli tego chcesz/ już cię nie zatrzymam/ Zamiast z tobą nudzić się/ wolę dzisiaj być sam.*

W repertuarze longplaya *Czerwone Gitary 3*, z którego pochodzą cytowane wyżej słowa piosenki *Jeśli tego chcesz*, oferta tekstowa zdradzała już przesadnie rozbieżne intencje. Zinfantylizowana pochwała bycia nastolatkiem *(Dozwolone do lat 18)* koegzystowała m.in. z próbami twórczości zaangażowanej, w której rezonował modny na świecie protest-song: *Dokąd pójdziemy/ drogą pod wiatr/ my z XX wieku/ kto nam pomoże/ znaleźć gdzieś ślad/ uczuć człowieka w człowieku.* Czesław Niemen wyśpiewawszy rok wcześniej swoje *...Dziwny jest ten świat...* stał się obiektem zajadłych ataków i artystą kontrowersyjnym. Czerwone Gitary poważniały na chwilę w *My z XX wieku*, aby nie dać się zupełnie zdystansować i pozostać zespołem jak najszerzej lubianym. Porównanie obu utworów pozwala przekonać się, jak różne jakościowo zjawiska kryły się pod postaciami estradowych idoli polskiej młodzieży lat 1967–68. To, co było niejako wkalkulowane w karierę Czerwonych Gitar, Niemen osiągnął jakby przypadkiem, nie schlebiając gustom młodego audytorium i pozostając najbardziej ambitnym spośród wykonawców kwalifikowanych wtedy do big-beatowego nurtu.




# CZERWONE GITARY

# DOZWOLONE

Bezdyskusyjne wartości muzyczne jego repertuaru nie miały, oczywiście, decydującego znaczenia dla większości odbiorców. Ważne było, że nosił się zgodnie z aktualną modą młodzieżową, a swą interpretacją rozbudzał emocje, których Czerwone Gitary wyzwolić nie potrafiły i raczej nie chciały.

## *Takie ładne oczy*

Rok 1968 przyniósł apogeum popularności i sukcesów grupy, chociaż wkraczała właśnie w stadium kryzysu artystycznego i rozwijał się ambicjonalny konflikt między Klenczonem a Krajewskim. Piosenka tego drugiego – *Takie ładne oczy* – uhonorowana została na festiwalu opolskim nagrodą Prezesa Komitetu ds Radia i TV, zespół reprezentował Polskie Nagrania na estradzie Sopotu 68, longplay *Czerwone Gitary 2* cieszył się niesłabnącym powodzeniem i musiano rzucić na rynek przeszło ćwierć miliona egzemplarzy – co było wtedy rekordem, a na ogłoszony w imieniu Czerwonych Gitar konkurs na tekst piosenki w ciągu trzech miesięcy napłynęło ponad 80 tys. propozycji. Zafascynowanie nastolatek zespołem przyjmowało niespotykane dotąd formy: plotka o śmierci Seweryna Krajewskiego wywołała taki zamęt, że aż było konieczne publiczne dementi.

*Chcemy, aby uważano nas za sympatycznych chłopaków. Zdajemy sobie sprawę, że stanowimy jakiś wzorzec dla młodych ludzi przychodzących na nasze koncerty* – mówili członkowie grupy w 1967 r.

*Czerwone Gitary to rozśpiewana czwórka młodych kompozytorów, którzy swoją szczerością, skromnością i współczesną wrażliwością muzyczną trafili w uczucia i radości młodzieży polskiej tak dalece, że można ich nazwać „polskimi Beatlesami”* – w rok później zapewniał w tekście z koperty trzeciego longplaya Jan Świąć, rzutki impresario, sprawujący ówcześnie pieczę nad poczynaniami zespołu.

W przeciwieństwie do Kosseli, nowy menażer Czerwonych Gitar nie miał obiekcji co do ich udziału we wszelkiego rodzaju „składankach” estradowych; sam swą konferansjerką sprawiał, że występy grupy mogły pasować i do „Podwieczorku przy mikrofonie”.

Charyzma Czerwonych Gitar roku 1965 – charyzma „kontrowersyjnego” zespołu młodzieżowego – ustąpiła popularności wynikającej ze szlagierowych walorów i chwytliwości tworzonego repertuaru (w tym pierwszym zespół nie miał sobie wówczas równych na naszej estradzie) oraz umiejętnego podtrzymywania atmosfery zbliżonej do „beatlemanii” (w czym istotne znaczenie miał urok osobisty poszczególnych muzyków). Z przyczyn obiektywnych obywano się bez specjalnej machiny reklamowej. Czerwone Gitary utrzymywały wysoką temperaturę zainteresowania swymi poczynaniami dzięki radiu, sieci fanclubów i... wielkiej liczbie koncertów. Około 1968 r. stały się uznaną i powszechnie lubianą „instytucją” naszego życia rozrywkowego, dzielącą wszystkie jego wady i słabości. W socjologicznym fenomenie, jakim stała się popularność zespołu, coraz mniej liczyły się czynniki tworzące rockowego idola. Grupa była idolem na miarę dziwacznego tworu, którym w praktyce okazała się muzyka młodzieżowa zwana big-beatem; na miarę rodzimego show-businessu, który można było porównać z manufakturą.

Okładki płyt Czerwonych Gitar dość trafnie ilustrują ewolucję zespołu. Rozbrykani i swobodnie ubrani gitarzyści z obwoluty longplaya *To właśnie my* (naprawdę grupa występowała wtedy w uniformach à la The Beatles) w dwa lata później pokazywali się na estradach tak, jak ich sportretowano na okładce albumu *Czerwone Gitary 3*: wystrojeni serio w garnitury, getry i żaboty. Często przyjmowali dostojne pozy i zdawali się nie dostrzegać mody na długie włosy, zataczającej coraz szersze kręgi wśród młodzieży. Mieli być przecież zespołem także miłym dla uszu i oczu starszych. Ten „grzeczny” wizerunek podbudowywały dodatkowe zabiegi, adresowane do emocji odbiorców w każdym wieku: *Ogromnym powodzeniem cieszy się „świąteczna część” koncertów, gdyż Czerwone Gitary wykonują trzy utwory oparte na tematach starych, ludowych kolęd, a wszystko to odbywa się przy zapalonych świeczkach* – informował „Sztandar Młodych” w grudniu 1967 r. Ale nie przestawało to faktu, że zespół stopniowo tracił część młodzieżowej publiczności.

Niemniej w 1968 r. nadal był atrakcyjny i wiarygodny dla ogromnego audytorium, o którym trafnie wówczas napisano: *przeciętna wieku – 15 lat*; audytorium z naturalnych przyczyn bezkrytycznego.

W 1969 r. „polscy Beatlesi” nadal nie mieli dobrego sprzętu, a kryzys zespołu zaczął być łatwo dostrzegalny. Nie doszło do nagrania kolejnego longplaya, szumnie obiecywanego fanom Czerwonych Gitar. Grupa wzbogaciła ich zbiory tylko o płytę – „czwórkę”. Wartą zapamiętania głównie z powodu, iż zespół jakby zdradził swe credo i zaczął opierać własną popularność także na piosenkach cudzej kompozycji *(Niebieskooka)*; umieszczone tu utwory Krajewskiego *(Tak bardzo się starałem, Co z nas wyrośnie)* i Klenczona *(Rok z kapryśną dziewczyną)* świadczyły o zupełnej stagnacji. Krajewski zdawał się koncentrować na samodzielnych projektach (piosenki do musicalu *Gwałtu, co się dzieje)*, a Klenczon podczas Opola 69 zebrał laury za kompozycję sprzed roku – *Biały krzyż*. Dwie nowe piosenki tego drugiego – *Powiedz stary, gdzieś ty był* i *Jesień idzie przez park* – stały się w drugiej połowie 1969 r. szlagierami, ale nie wniosły nic istotnego do dorobku Czerwonych Gitar. Zresztą okazały się być „przygrywką” do rozstania Krzysztofa Klenczona z grupą i rozpoczęcia przez niego solowej działalności.

W jednym z wywiadów prasowych, w 1976 r., Seweryn Krajewski dość gorzko wspominał drogę, którą przebył od pozycji ucznia średniej szkoły muzycznej do roli estradowego gwiazdora: *Początkowo interesowałem się muzyką poważną. Już wtedy bardziej pociągała mnie twórczość niż odtwórstwo. Pisałem skrycie, ale (...) podobno miałem zadatki na dobrego skrzypka i moi nauczyciele starali się rozwijać właśnie te umiejętności. W tamtych latach narastała moda na muzykę rock-and-rollową, której nie mógł się chyba oprzeć żaden młody człowiek. Było w tej muzyce coś porywającego. Słuchając rock-and-rolli pomyślałem sobie, że warto byłoby napisać coś w tym stylu. I tak się zaczęło. Zawsze jednak marzyłem, aby wpleść w tę muzykę kwartet lub kwintet smyczkowy i połączyć ją z muzyką klasyczną. Tak się złożyło, że zabrnąłem w muzykę komercjalną i skończyło się tylko na dobrych chęciach i kilku mniej lub bardziej udanych próbach.*

**WIESŁAW KRÓLIKOWSKI**

Źródła cytatów: „Jazz”, „Non Stop”, „Sztandar Młodych”

**CZERWONE GITARY W „TELEWIZYJNYM EKRANIE MŁODYCH” 1968 R. OD LEWEJ KLENCZON, SKRZYPCZYK, KRAJEWSKI, DORNOWSKI**



Fot. MARIAN SANECKI

# DO LAT 18 CZĘŚĆ 2




OD LEWEJ: COPELAND, STING, SUMMERS

Przeciwko powodzeniu
przedsięwzię-
cia o nazwie
The Police w
burzliwym 1977
roku zdawało
się przemawiać
absolutnie
wszystko.
Wcześniejsze
doświadczenia
muzyków, ich wiek, nieukrywana nie-
chęć do traktowania sceny jako trybu-
ny stosownej do głoszenia politycz-
nych lub społecznych haseł, dystanso-
wanie się od starych i zawiązujących
się nowych układów branżowych, a
wreszcie – niebywała skrupulatność w
prowadzeniu księgowości. Hippieso-
wski kult indywidualizmu łączył się tu z
pragmatyzmem charakterystycznym
dla lat siedemdziesiątych – członkowie
zespołu zgodni byli, iż droga do oso-
bistej wolności i swobodnego realizo-
wania własnych inspiracji wiedzie
przez solidny, dobrze zabezpieczony
bank. Zdawali sobie również jednak
sprawę, że aby przezeń przejść, muszą
dać w zamian produkt najwyższej ja-
kości, a powstać on mógł jedynie w
ścisłym partnerstwie trzech utalento-
wanych, inteligentnych, ale także i bar-
dzo odmiennych osobowości.
Podobna postawa zjednoczyła The
Police, ale nie zjednała im sympatii ani
ze strony uznanych gwiazd rocka, ani
punk-rockowej elity i trio rozpoczynało
karierę w całkowitej próżni (nie inaczej
zresztą było z innymi indywidualistami
tego okresu – grupami The Stranglers
czy Dire Straits), lecz właśnie w swej
próżni, w izolacji tak od rockowych
skamielin, jak i sezonowych „ruchów" i
zmiennych mód, krystalizowała się
Nowa Fala. Punk rock otworzył zbyt
wiele drzwi, by arbitralnie kontrolować
tłoczących się w nich nowych wyko-
nawców – selekcji dokonać mogła wy-
łącznie publiczność.
Projekt założenia The Police zrodził
się w głowie perkusisty drugiej edycji
Curved Air – Amerykanina Stewarta
Copelanda (rocznik 1952) jeszcze w
1976 roku, gdy nurtujące go podejrze-
nie, że lider Darryl Way pragnie tylko
zdyskontować swe dawne sukcesy,
zmieniło się w pewność, a z drugiej
strony – przemiany dokonujące się
wówczas w brytyjskim rocku oferowały
ambitnym muzykom znacznie cieka-
wsze możliwości niż wychodzący z o-
biegu rock symfoniczny. Oburzało go
ponadto bezmyślne marnotrawienie
pieniędzy na rozliczne ekstrawagancje
– niebawem zresztą zadłużenie zespo-
łu osiągnęło tak monstrualne rozmiary,
iż wobec braku środków i sponsorów
skorych do płacenia niebotycznych ra-
chunków, musiał on ulec rozwiązaniu.
Doświadczenia wyniesione ze stażu
w Curved Air okazały się nadzwyczaj
pożyteczne w określeniu polityki finan-
sowej grupy, którą Copeland mógł już
bez przeszkód sformować. W styczniu
1977 roku The Police rozpoczęli próby
– obok perkusisty brali w nich udział
gitarzysta Henri Padovani oraz świeżo
przybyły z Newcastle basista i wokali-
sta obdarzony niecodziennym głosem
o dużej skali – Gordon Sumner (rocznik
1951), od tej chwili znany pod pseudo-
nimem Sting.
Pierwsze tygodnie współpracy przy-
niosły pierwsze starcie się osobowoś-
ci: zafascynowany witalnością nowofa-
lowej muzyki Copeland pragnął działal-
ność zespołu skierować w tym właśnie
kierunku, Sting natomiast – dotąd zwią-
zany ze środowiskiem jazzowym pół-
nocno-zachodnich hrabstw Anglii – od-
nosił się do tych planów z rezerwą i
nieufnością. Obaj zgadzali się wszak-
że, iż The Police musi stać się najlep-
szym wykonawcą rockowym na świecie
– a więc pewien kompromis był nieod-
zowny – i za wszelką cenę utrzymać
samowystarczalność finansową, co na
owym etapie oznaczało: nie zaciągać
długu u producentów płytowych, by nie
popaść w zgubną zależność od ich
kaprysów i wymagań kontraktowych.
Kiedy zdecydowano się na nagranie
debiutanckiego singla, Copeland utwo-
rzył firmę Illegal Records i kosztem 800
funtów zespół wydał w czerwcu 1977
roku 2000 egzemplarzy płytki z utwora-
mi *Fall Out* i *Nothing Achieving*. Do-
chód z niej pozwolił na wytłoczenie
dalszych 8000 sztuk, a ostateczny zysk
zapewnił całej trójce skromne utrzyma-
nie i umożliwił wypady do innych miast
Anglii.
Jeden problem musiał jednak ulec
radykalnemu rozwiązaniu: w trakcie
sesji w Pathway Studios w Londynie
stało się oczywiste, iż wielce ograni-
czone umiejętności Padovaniego wy-
kluczają marzenia o dojściu The Police
do rockowej czołówki. Szczęśliwym
zbiegiem okoliczności, w maju Mike
Howlett zaprosił Copelanda i Stinga do
Paryża na festiwal zorganizowany z
okazji reaktywowania się formacji
Gong – w utworzonej na poczekaniu
grupie Strontium 90 obaj muzycy ze-
tknęli się z gitarzystą Andym Summer-
sem (rocznik 1942) – weteranem mają-
cym na koncie współpracę z tak różno-
rodnymi wykonawcami jak Zoot Money,
Neil Sedaka, David Essex, The Animals,
Soft Machine, Tim Rose, Kevin Coyne i
Kevin Ayers, legitymującym się również
trzema latami nauki gry na gitarze kla-
sycznej w college'u. Summers natych-
miast docenił oryginalny talent dwóch
trzecich The Police, dość miał także
roli sidemana i tydzień później – nie
bacząc, iż porzuca wygodne i bez-
pieczne życie wziętego instrumentali-
sty studyjnego – zaproponował im
swoje usługi. Oferty nie musiał pona-
wiać, gdyż sytuacja w zespole osiągnę-
ła punkt, kiedy albo nastąpi zasadnicza
zmiana, albo definitywne rozstanie. Co-
peland pragnął za wszelką cenę utrzy-
mać Stinga, którego rosnące niezado-
wolenie z występowania za grosze u
boku Padovaniego na drugorzędnych






imprezach nowofalowych spowodowa-
ło, że poważnie zaczął rozważać możli-
wość przejścia do grupy Billy'ego O-
ceana. Summers był prawdziwym da-
rem opatrzności, bowiem jego wielkie
umiejętności – jak się miało niebawem
okazać – doskonale potrafiły godzić
nowofalowe ambicje perkusisty oraz
raczej konserwatywne upodobania wo-
kalisty i basisty.

Sting miał jeszcze jedną wadę: nie
potrafił śpiewać utworów pisanych
przez innych, a początkowo dostawcą
całego materiału był Copeland. Zaczął
więc przynosić własne kompozycje, a
ponieważ okazały się one ciekawsze,
nikt nie oponował przeciw sukcesyw-
nemu włączaniu ich do repertuaru. Do-
świadczenie Summersa ułatwiało pra-
widłowe opracowanie piosenek –
przed The Police otwierały się nowe,
nieograniczone niedostatkami tech-
nicznymi perspektywy. W końcu 1977
roku zespołem zainteresował się brat
Copelanda, Miles, który od wielu lat ze
zmiennym szczęściem sprawował im-
presaryjną opiekę nad rozmaitymi for-
macjami rockowymi, m.in. owym nie-
szczęsnym Curved Air. Kiedy usłyszał
napisany właśnie przez Stinga utwór
*Roxanne*, nazajutrz pobiegł z taśmą do
wytwórni A&M. Odpowiedź jaką otrzy-
mał, brzmiała: *tak*. Był to prawdziwy
punkt zwrotny w karierze tria, niezwy-
kle potrzebny zastrzyk optymizmu –
zwłaszcza po sierpniowym występie na
Drugim Festiwalu Punk-Rockowym w
Mont de Marsan we Francji, gdzie
wszystkie laury zebrała brytyjska elita
punk-rockowa z The Jam, The Clash i
The Damned na czele oraz po serii
nieudanych koncertów w krajach Za-
chodniej Europy wczesną jesienią.

A&M zdecydowała się więc firmo-
wać singel *Roxanne* i pojawił się on na
rynku wiosną 1978 roku. Choć nie od-
niósł szczególnego sukcesu – prezen-
terzy radiowi uznali, że opowieść o mi-
łości do paryskiej prostytutki nie jest
najwłaściwszym tematem dla słucha-
czy – podpisano z zespołem umowę na
drugą małą płytkę, *Can't Stand Losing
You*, planując jej wydanie latem. La-
ment porzuconego kochanka grożące-
go samobójstwem także nie przypadł
do gustu arbitrom z BBC, tym razem
jednak utwór zawitał w dolnych rejo-
nach list bestsellerów. Gdy zaś The Po-
lice przystąpił do nagrywania pier-
wszego albumu, szefowie A&M zapro-
ponowali podjęcie się jego publikacji i
dystrybucji – bez prawa ingerencji w
sprawy natury artystycznej i repertua-
rowej.

*Roxanne* i *Can't Stand Losing You*
określiły stylistyczną tożsamość
wczesnych The Police – znakiem firmo-
wym stało się niejako pełne wyobraźni
połączenie klimatu utworów Boba Mar-
leya, rockowego ataku i melodyki pop.
Zwłaszcza sposób, w jaki zasymilowa-
no elementy muzyki reggae zwracał u-
wagę, dotąd bowiem większość wyko-
nawców – od Erica Claptona i The Rol-
ling Stones po The Clash – ograniczyły
się do grania gotowych kompozycji ar-
tystów z Karaibów.

W chwili, gdy ukazał się singel *Can't
Stand Losing You*, The Police ukończyli
pracę nad płytą długogrającą i zdecy-
dowali się na krok nie mający prece-
densu w dziejach wypraw brytyjskich
wykonawców do USA. Skromny dochód
z *Roxanne* okazał się wystarczający na
opłacenie biletów lotniczych i nadwagi
za instrumenty, Miles Copeland za-
aranżował występy w klubach na
Wschodnim Wybrzeżu i wyłożył pienią-
dze na ciężarówkę. Przez kilka miesię-
cy podróżowali nią z miasta do miasta,
zatrzymując się w tanich motelach i o-
graniczając do minimum dzienne wyda-
tki na osobę – mając do pomocy zaled-
wie jedną osobę, Kima Turnera, który
pełnił obowiązki dźwiękowca, menaże-
ra trasy i kierowcy. Tam, gdzie inni pod-
czas pierwszej wizyty za oceanem, ko-
rzystający z pieniędzy wyłożonych
przez wytwórnie płytowe, tracili, The
Police wyszli na swoje. Co więcej, pod-
czas rutynowego tournée poprzedzali-
by zwyczajowo koncert gwiazdy, a na
nią przede wszystkim przychodziłaby
publiczność; w klubach audytorium
było nieporównanie szczuplejsze, lecz
za to zainteresowane tylko muzyką ze-
społu, zwłaszcza że dzięki entuzjazmo-
wi kilku disc-jockeyów lokalnych roz-
głośni *Roxanne* cieszyła się popular-
nością znacznie większą niż w Anglii.

W listopadzie 1978 roku ukazał się
wreszcie pierwszy album The Police,
zatytułowany *Outlandos d'Amour*, na
którym obok wspomnianych już *Roxan-
ne* i *Can't Stand Losing You* znalazł się
jeszcze jeden utwór utrzymany w po-
dobnej konwencji – *So Lonely*. Nagrany
bardzo tanim kosztem – jak powiedział
Sting: *wydanie 100 000 funtów na long-
play jest po prostu bezmyślnością* – za-
myka on pierwszy etap działalności:
okres borykania się z przeciwnościami
(niemałą rolę odegrała tu nieprzychyl-
ność, wręcz wrogość punk-rockowych
dyktatorów), wewnętrznych sporów o
wybór kierunku rozwoju; a zarazem ok-
res konsolidacji zespołu, kiedy Sting
przejmował od Copelanda obowiązki
głównego kompozytora (*Outlandos
d'Amour* w ostatecznym kształcie oka-
zał się całkiem inną płytą od zamierzo-
nej) i z wolna stawał się pierwszopla-
nową – reprezentacyjną – postacią. *Ni-
gdy nie uważaliśmy się za punków* –
miał oświadczyć później – *w rzeczywis-
tości, pod wieloma względami byliśmy
tradycyjną grupą, potrafiliśmy bowiem
grać i śpiewać. Naturalnie, mogłem i-
dentyfikować się z reakcją punk-roc-
kersów przeciw wielu sprawom, gdyż
znałem je z pierwszej ręki, ale wital-
ności i spontaniczności nowej fali
pragnąłem przede wszystkim nadać
konkretną muzyczną formę. Byłem
przekonany, iż ta koncepcja zwycięży.*

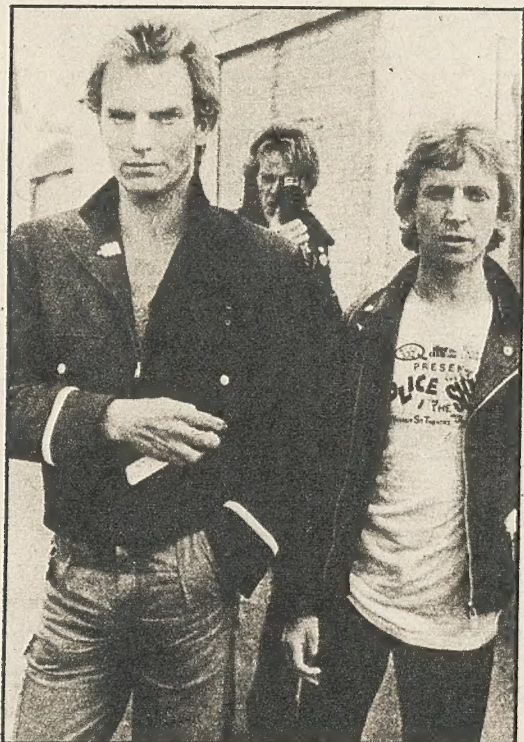
*Outlandos d'Amour* pozostaje do
dziś najbardziej dynamicznym i agre-
sywnym albumem w dyskografii The
Police. Rzeczywiście, ekspresyjność
niektórych utworów mogła wywołać
skojarzenia z nową falą, w gruncie rze-
czy jednak muzyka jest bardzo konse-
rwatywna – przeniesiona niemal bez
żadnych retuszy z drugiej połowy lat
sześćdziesiątych. Odstępstwem od
pewnej stylistycznej nieokreśloności –
a zarazem zapowiedzią czegoś na-
prawdę oryginalnego – jest *Roxanne* o
wyjątkowej tu przestrzennej aranżacji.
Płyta natychmiast doceniona została w
USA i gdy na początku 1979 roku ze-
spół ponownie odwiedził ten kraj, wita-
ny był z dużą przychylnością. Tym ra-
zem firma A & M wyraziła chęć zorgani-
zowania trasy koncertowej, lecz spo-
tkała się ze zdecydowaną odmową. Mi-
les Copeland powiedział: *zachowuje-
my swą niezależność właśnie dzięki nie
zadłużaniu się w wytwórniach płyto-
wych*. Pospiesznie wznowiona *Roxan-
ne* błyskawicznie wspięła się na liczą-
ce się miejsca na ogólnoamerykań-
skiej liście przebojów, longplay zaś ut-
rzymywał się na niej przez z górą 20
tygodni. Kiedy w Anglii puryści z inkwi-
zytorską zaciekłością tracili czas na
tropienie i piętnowanie wszelkich prze-
jawów „zdrady" ideałów roku 1977, w
Stanach Zjednoczonych The Police
przyjmowano w sposób naturalny –
jako twórczych spadkobierców najlep-
szych rockowych tradycji. Nawiasem
biorąc, identyczny los stał się udziałem
innej interesującej formacji brytyjskiej
– Dire Straits.

# THE POLICE

Sukces w USA przełamał wszakże wszystkie uprzedzenia i wyciszył złośliwe docinki w rodzaju „podstarzali hippisi w przebraniu", „muzyczni reakcjoniści" czy „mali kapitaliści". The Police po powrocie do Londynu fetowani byli niczym lord Wellington po zwycięstwie pod Waterloo, gdy zaś wyruszyli na pierwsze samodzielne tournée po miastach Zjednoczonego Królestwa – zwieńczone występem na Reading Rock Festival – wielotysięczne audytoria zgodnym chórem śpiewały ze Stingiem teksty piosenek. We wrześniu nowy singel, *Message In The Bottle*, stał się przebojem numer jeden, w tymże miesiącu ukazał się też drugi album, zatytułowany równie 'egzotycznie co pierwszy, *Reggatta de Blanc.*

Była to bez wątpienia jedna z najbardziej atrakcyjnych i oryginalnych pozycji roku i logiczny krok naprzód w rozwoju muzycznym zespołu. Flirt z reggae, nawiązany w okresie opracowywania *Roxanne,* okazał się katalizatorem wyzwalającym inwencję zespołu – pozwolił przełamać schemat rockowego tria, obowiązujący od epoki Cream i The Jimi Hendrix Experience. Potężnemu, monolitycznemu brzmieniu The Police przeciwstawili lekkość i przestrzenność, efektowne, długie solówki gitarowe ustąpiły miejsca sekwencjom akordowym – nieco pokrewnym stylowi „klasycyzującego" Ralpha Townera – granym jakby „na zewnątrz" utworów, tworzących wraz z ciszą i efektami uzyskanymi przy pomocy Ronald Space Echo osnowę dla głosu wokalisty. Coś jednak ostało się tu z innowacji, wprowadzanych przez Cream, a mianowicie – rozluźnienie rygorów współpracy gitary basowej i perkusji, co pierwszemu z instrumentów umożliwiało bądź „swingowanie", bądź przejmowanie funkcji melodycznej, drugiemu natomiast dawało większą swobodę w różnicowaniu rytmów i przesuwaniu akcentów. Owa technika, będąca powszednim chlebem w jazzie, wymaga jednak od muzyków wyższych niż przeciętnie umiejętności – Cream i The Police warunek ten spełniały. Choć poruszały się w obrębie całkiem odmiennych idiomów rockowych, efektem było wywoływanie wrażenia ciągłej zmienności i płynności.

Ocena albumu *Reggatta de Blanc* nie jest sprawą tak prostą, jak zdawało się w 1979 roku. Jego asami atutowymi pozostają bezdyskusyjnie cztery utwory, *Message In The Bottle, Bring On The Night, Walking On The Moon* i *The Bed's Too Big Without You* i ich rozstawienie tworzy szczególną symetrię kompozycyjną całości płyty (którą zamykają rozłamujący konwencję aranżacyjną przez wyeksponowanie fortepianu *Does Everyone Stare* i coś w rodzaju ukłonu w stronę tradycji Cream, *No Time This Time).* W tych właśnie czterech utworach, napisanych przez Stinga, zawiera się definicja stylu The Police – wcześniejsze doświadczenia całej trójki stopiły się z sobą, dając nową wartość, gdzie indziej wszakże owa jedność nie jest już tak oczywista i chyba odpowiedniejsze i bliższe prawdy byłoby sformułowanie „kompromis w dobrze pojętym wspólnym interesie". Przykładem – *Deathwish* podpisany jako kompozycja zespołowa oraz *On Any Other Day* i *Contact* Copelanda. Słabsze pozycje pozostają jednak w tak głębokim cieniu tych najlepszych, że dopiero po wielokrotnym przesłuchaniu płyty pojawia się wrażenie, iż grają tu jakby dwie różne grupy: ta właściwa oraz standartowe rockowe trio, zręcznie imitujące The Police (chodzi zwłaszcza o utwory *It's Alright For You* i *Deathwish).*



*Reggatta de Blanc* była – być może – przyjęta z przesadnym entuzjazmem, lecz należy jeszcze raz podkreślić, że należała do najbardziej wartościowych i ważnych publikacji fonograficznych okresu, kiedy punk rock nabierał sekciarskiego odcienia, a nowofalowy pop dopiero się rodził. The Police wchodzili w dekadę lat osiemdziesiątych z honorami należnymi gwiazdom pierwszej wielkości – w grudniu 1979 roku, gdy jednego wieczora występowali na dwóch prestiżowych londyńskich scenach, Hammersmith Palais i Odeon, ich triumfalnemu przejazdowi w odkrytej ciężarówce towarzyszyły tysiące fanów i kordony policji. Nazajutrz prasa pisała o powrocie epoki Beatlemanii...

W styczniu zespół wyruszył na wielkie tournée obejmujące 37 miast w 19 krajach na czterech kontynentach, w marcu wystąpił w Bombaju, koncertował również w Atenach jako pierwszy rockowy wykonawca od czasu wizyty The Rolling Stones ponad dziesięć lat wcześniej, ich pojawieniu się we Włoszech towarzyszyły natomiast nieustannie zamieszki i starcia tłumów z policją usiłującą zaprowadzić porządek. W Hannoverze jednak głos Stinga odmówił posłuszeństwa i The Police musieli przerwać trasę i wrócić do Anglii. W lipcu weszli do studia w Holandii, by rozpocząć pracę nad nowym albumem, *Zenyatta Mondatta.*

Odniesiony olśniewający sukces w dawnym stylu stawiał całą trójkę w zupełnie innej sytuacji. Powiększyli oni grono rock'n'rollowych uchodźców podatkowych, co nakazywało im przebywanie poza krajem przez 10 miesięcy w roku, w przeciwieństwie jednak do Stonesów czy Roda Stewarta, nikt im tego nie miał za złe. *Od samego początku* – tłumaczył Sting – *mówiliśmy, że pieniądze dają władzę, a my chcemy władzy. Władzy nad naszym życiem prywatnym i karierą. (...) Przypina się nam złośliwą etykietkę „śliczny mały business". A więc, my jesteśmy ślicznym małym businessem – i to cholernie dobrym businessem. Zarabiamy mnóstwo pieniędzy nie tylko dlatego, że tworzymy znakomity zespół, ale również dlatego, że jesteśmy przy tym inteligentni. Nie tkwimy po uszy w długach, jak większość grup, które trwonią pieniądze na producentów, kokainę i inne gówno.*

The Police zdawali też sobie doskonale sprawę, iż od tej pory inną miarę przykładać się będzie do rezultatów ich działalności. *Co kiedyś było wyzwaniem* – powiedział Sting o różnicy między nagrywaniem dwóch pierwszych płyt a trzeciej – *teraz staje się odpowiedzialnością.* Poczucie owej odpowiedzialności – wobec słuchaczy, wobec całego interesu obracającego się wokół firmy The Police – nie wpływało dodatnio na atmosferę w studiu nieopodal Hilversum. Jedno było oczywiste: *Zenyatta Mondatta* musiała być płytą wspaniałą, przewyższającą wszystko co zespół dotąd wydał i musiała się ukazać w miarę szybko, by ostatecznie ugruntować wielki sukces.

JERZY A. RZEWUSKI

(dokończenie nastąpi)

# SIMPLE

Wśród nowych zespołów, które rozpoczęły karierę pod koniec lat siedemdziesiątych, Simple Minds zajmuje szczególne miejsce. Większość ówczesnych debiutantów zapoczątkowała nowe kierunki w muzyce rockowej (Joy Division, Ultravox, Magazine, The Stranglers), a ich poczynania inspirowały innych wykonawców. W tym samym czasie pojawiła się pięcioosobowa formacja z Glasgow – Simple Minds, dziś zaliczana do światowej czołówki. Jej płyty docierają do pierwszych pozycji list przebojów, wywierają wpływ na muzykę innych grup. Tymczasem po głębszej analizie można łatwo zauważyć, że był to zespół wyjątkowo podatny na wpływy, od samego początku korzystający z wzorców wypracowanych przez innych.

Grupę powołali do życia wokalista Jim Kerr i gitarzysta Charles Burchill i początkowo nosiła ona nazwę Johnny And The Self Abusers. *Zaprzyjaźniliśmy się dzięki muzyce* – wyjaśnił Kerr – *słuchaliśmy wtedy T. Rex, Eno, Gabriela, Davida Bowie, Roberta Frippa. Tak powstał nasz zespół, właśnie dzięki słuchaniu płyt i uczęszczaniu na koncerty. Pewnego dnia bowiem postanowiliśmy sięgnąć po gitary i spróbować zrobić coś własnego.* Wkrótce dołączył gitarzysta basowy Derek Forbes, wcześniej grający w The Subs, także z Glasgow. Gdy zmieniono nazwę na Simple Minds, składu dopełnili perkusista Brian McGee i pianista Michael McNeill.

Kerr: *Dlaczego Simple Minds? W tamtych czasach każdy zespół nazywał się The Clash, The Jam, The Banshees... My nie mamy żadnych poglądów politycznych, interesuje nas tylko to, co robimy i jak ludzie na to reagują. Nasza nazwa jest trochę ironiczna – Simple Minds brzmi jak idioci, imbecyle... Ktoś może powiedzieć, że przecież nasza muzyka nie jest wcale prosta i że taka nazwa myli. O to właśnie chodzi.*

Pierwszy album *Life In A Day* ukazał się wiosną 1979 roku nakładem firmy Arista. Był interesującym debiutem, nie wnosił jednak nic nowego do muzyki tamtych czasów. Dominowały na nim wpływy wczesnego Ultravox *(Pleasantly Disturbed)* oraz Magazine *(Life In A Day, No Cure, Murder Story)* i podobnie jak te zespoły, czy też Tubeway Army Gary'ego Numana, Simple Minds chętnie korzystał z klawiszowych instrumentów elektronicznych. Początkowo nie decydowały one o brzmieniu – sto-

# PETER

Twierdzi: *moje miejsce jest z dala od tego wszystkiego, co znajduje się w centrum zainteresowania odbiorców muzyki rockowej...*

W lipcu 1975 roku opuścił popularną grupę Genesis. Rezygnacja ze współpracy z zespołem otwierała przed nim nowe możliwości, ale wtedy, w połowie lat siedemdziesiątych Peter Gabriel nie miał jeszcze jasności co do charakteru a nawet celowości dalszych zamierzeń twórczych. *Kiedy odszedłem z Genesis, chciałem zrezygnować z zajmowania się muzyką, ale w końcu okazało się to silniejsze ode mnie. Rozpocząłem więc poszukiwanie nowej drogi. Rozwiązanie przyszło oczywiście, kiedy wróciłem do komponowania. Myślałem, że będę zarabiał pisaniem bezpretensjonalnych piosenek dla wykonawców pokroju Charliego Drake'a, okazało się jednak, że nie takie utwory udają mi się najbardziej.*

★

Bez rozgłosu ukazała się w 1977 roku pierwsza płyta Gabriela, opatrzona – tak jak cztery późniejsze – jedynie nazwiskiem wykonawcy. Stanowiła zapowiedź dużych możliwości kompozytorskich, uderzała zarazem brakiem konsekwencji. Obok utrzymanej w konwencji kabaretowo-wodewilowej piosenki *Excuse Me*, pojawiała się w zestawie zdradzająca wpływ bluesa kompozycja *Waiting For The Big One* z zaskakującymi zmianami tempa, z ciekawą improwizacją gitarową opartą na harmonicznym ostinato. Nie zabrakło na płycie także zdecydowanie rockowych, silnie zrytmizowanych utworów o monumentalnym brzmieniu, takich jak *Modern Love* czy *Slowburn.* Puentę stanowiła kompozycja *Here Comes The Flood* o wyjątkowo efektownej kolorystyce (subtelny prolog rozpisany na flet, fortepian i głos).

Producentem kolejnej płyty Gabriela został Robert Fripp, który był właściwie współautorem jej koncepcji. O charakterze tych i późniejszych nagrań wykonawcy zadecydowali też współpracujący z nim muzycy, m.in. Larry Fast (elektroniczne instrumenty klawiszowe), Jerry Marotta (perkusja), David Rhodes (gitara) i Tony Levin (gitara basowa, kontrabas). Płyta zawierała kilka ekspresyjnych kompozycji o brzmieniu zdominowanym przez mocne, miarowe uderzenie perkusji, takich jak *On The Air, D.I.Y.* czy *Perspective.* Znalazły się w zbiorze także utwory całkowicie odmienne: melancholijne, liryczne, np. *Mother Of Violence* czy *White Shadow,* chociaż ich teksty pobrzmiewały nutą tragiczną. *Mother Of Violence,* piosenka o charakterze kołysanki, stanowiła na przykład intrygującą ze względu na poetycki charakter analizę przemocy. Najbardziej udanym utworem albumu wydawała się kompozycja *White Shadow* o sugestywnym klimacie brzmieniowym. Delikatnie nawarstwione plamy dźwiękowe o rozpływających się konturach, wprowadzające lunatyczny nastrój, stanowiły w niej tło dla efektownej improwizacji gitarowej Roberta Frippa.

Płyty trzecia i czwarta zrealizowane zostały odmienną techniką. Elementem najważniejszym stał się w kompozycjach Gabriela rytm. *Rytm jest wokół mnie* – śpiewał on – *rytm wstąpił w mą duszę, rytm mną owładnął (The Rhythm*

# MINDS



sowano je raczej do tworzenia tła – ale już na drugiej płycie, *Real to Real Cacophony* (zima 1979) wykorzystano je szerzej. Przyczynił się do tego niewątpliwie sukces Gary'ego Numana, propagujący „elektroniczną muzykę przyszłości", choć czuje się tu nie tyle echa nagrań Numana, ile grup Kraftwerk *(Real to Real, Veldt)*, czy też Ultravox z okresu *Systems Of Romance*. Rytmiczne, pełne energii kompozycje zostały opatrzone serią elektronicznych efektów. Płyta *Real to Real Cacophony* nie przedstawiała się ciekawiej niż *Life In A Day*, sugerowała jednak nowy kierunek w działalności zespołu, wyraźnie szukającego własnego stylu.

W 1980 roku pojawił się trzeci album, *Empires And Dance* – najdojrzalsza pozycja w dorobku wczesnego Simple Minds, również jednak nie wolna od cudzych wpływów. Przede wszystkim jej mroczny nastrój kojarzył się z Joy Division. W tym czasie zespół zerwał kontrakt z firmą Arista, przenosząc się do Virgin. Wydane jesienią 1981 roku albumy *Sons And Fascination* oraz *Sister Feelings Call* (dostępne zarówno oddzielnie, jak i w jednej okładce) zawierały muzykę zdominowaną przez syntezatory. Ciekawostką była też obecność utworów instrumentalnych *(Theme For Great Cities)* – trudno zgadnąć, czy nagrania te były ukłonem zespołu w stronę firmy Virgin, wydającej też płyty Tangerine Dream, The Human League i Mike'a Oldfielda, czy też kolejną próbą dostosowania się do wymagań czasów i rynku (w 1981 roku elektroniczny rock zaczynał powoli opanowywać listy przebojów).

Ukoronowaniem tego okresu stała się piąta płyta, *New Gold Dream* (jesień 1982), pozostająca pod wpływem stylu „new romantic". Przyniosła sporą porcję muzyki elektronicznej – wykorzystanie syntezatorów przypomina Visage i Ultravox *(Someone Somewhere In Summertime, Hunter And The Hunted)*. Wyczuwalne są też tutaj wpływy wczesnego Talking Heads *(King Is White And In The Crowd)*.

Zaskakujący okazał się następny krok, wydana wiosną 1984 roku płyta *Sparkle In The Rain*, odwołująca się do tradycji raczej rockowych – znamienna jest tu obecność przeróbki kompozycji Lou Reeda *Street Hassle*. Zespół zagrał muzykę bardziej dynamiczną, surowszą brzmieniowo, wkradła się tu jednak pewna monotonia. Mimo to album dotarł do pierwszej pozycji listy najlepiej sprzedawanych płyt długogrających w Wielkiej Brytanii i w 1984 roku Simple Minds był już zespołem „z czołówki". Niewątpliwie wypracował własny styl, w którym główną rolę odgrywa półśpiew–półrecytacja Jima Kerra, silnie wyeksponowany rytm oraz dialog gitary basowej i instrumentów klawiszowych. Trudno jednak przewidzieć jak potoczyłyby się losy zespołu, gdyby wykonawcy w rodzaju Ultravox czy Joy Division nie dostarczyli mu w odpowiednim czasie odpowiedniej pożywki.

Z oryginalnego składu pozostali do dziś Jim Kerr, Charles Burchill i Michael McNeill. Perkusista Brian McGee odszedł jeszcze w 1982 roku, zakładając własny zespół Endgames. W rok później zastąpił go Mel Gaynor. Nowym gitarzystą basowym jest John Giblin, debiutujący na wydanej jesienią 1985 roku płycie *Once Upon A Time*. Album jest powrotem do stylu charakterystycznego dla *New Gold Dream*, podobnie jak przebojowa piosenka z filmu *Breakfast Club, Don't You Forget About Me* (lato 1985), i jak nietrudno zgadnąć – powrotem na pierwsze miejsce brytyjskiej listy bestsellerów.

**TOMASZ BEKSIŃSKI**

*Of The Heat)*. Inspiracja pochodziła z muzyki mieszkańców Afryki Zachodniej, Aborygenów, pierwotnych mieszkańców indonezyjskiej wyspy Bali. Egzotyczne rytmy, rejestrowane przez Gabriela na taśmie magnetofonowej z pieczołowitością etnografa, programował on w komputerze typu Linn Drum. Niekiedy analizie komputerowej poddawał także efekty akustyczne, takie jak uderzenia o brzeg szklanki. Jego muzyka, pozbawiona w tym okresie ciągłości i płynności melodycznej, stała się nerwowa, poszarpana; wkradł się do niej niepokój. Szczególnego znaczenia nabrał w utworach Gabriela element ciszy, wykorzystywany dla zaakcentowania przełomowych momentów w strukturze ekspresyjnej utworów *(Ley Your Hands On Me)*. Ich brzmienie – zdominowane przez dźwięki o wyraźnych znamionach dehumanizacji – podporządkowane zostało treści. Podmiotem swych tekstów uczynił Gabriel człowieka wyobcowanego, cierpiącego w nieprzyjaznym mu świecie współczesności. Głos wokalisty odzwierciedlał niepokoje jego bohaterów, agresywne dźwięki w akompaniamencie ilustrowały wrogość otoczenia *(The Family And The Fishing Net, Intruder, Not One Of Us)*. Interpretacja wokalna Gabriela zawsze oparta była raczej na inteligencji niż wybitnych możliwościach głosowych. Utwory z tego okresu wykonywał Gabriel głosem zgaszonym, jakby pochodził on od człowieka udręczonego, zmęczonego życiem. Tak śpiewał podczas koncertów zarejestrowanych na obu płytach albumu *Peter Gabriel Plays Live* z 1983 roku. Stanowił on podsumowanie wcześniejszych poszukiwań Gabriela, ilustrował przemiany jego koncepcji artystycznych. Potwierdzał zarazem, że coraz bardziej wyszukane założenia kompozytorskie pozbawiły jego muzykę spontaniczności i swobody.



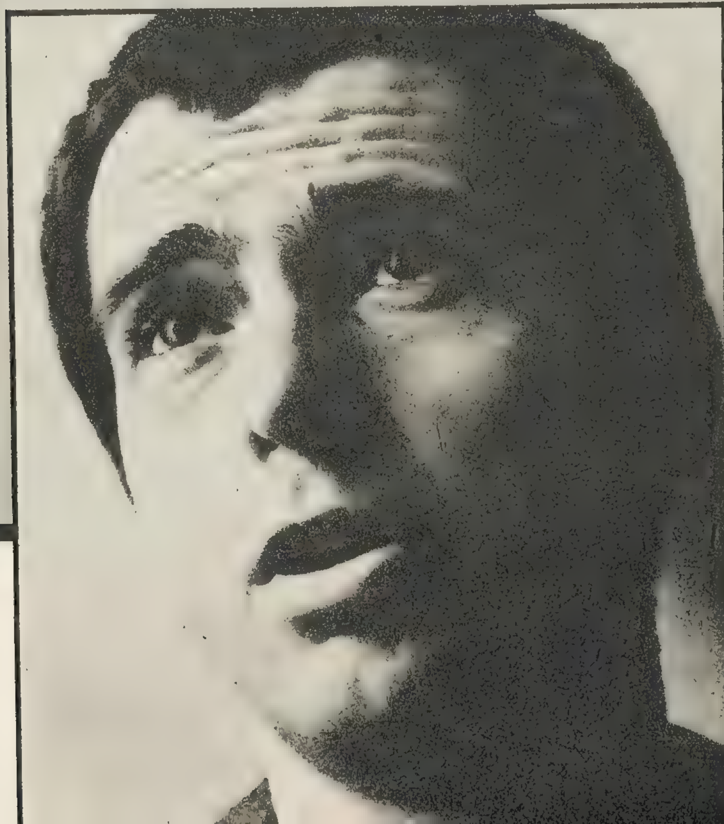
Literacki podmiot twórczości Gabriela to nieodmiennie człowiek, który niepewnie kroczy w gęstniejącym mroku współczesności, nie pojmując poleceń i oczekiwań społeczeństwa industrialnego; człowiek, którego związki z otoczeniem wydają się oparte na iluzji; samotny, opuszczony, pogrążający się w zwątpieniu *(On The Air, Not One Of Us, I Don't Remember)*. Izolacja, nieprzystosowanie mogą wynikać z niedowartościowania *(Animal Magic)*, bywają także następstwem zawodu, cierpienia w miłości *(Perspective, Indigo)*. Wyobcowanie jest przedsionkiem świata obsesji; świata, który rodzi się w ciszy i mroku. *Cisza opada niczym ostrze gilotyny* – śpiewa Gabriel – *wszystkie drzwi zamknięte na głucho, drżące dłonie pośród mroku ściskają nóż... (The Family And The Fishing Net)*. Wkładka dodana do drugiej płyty wykonawcy, stanowiła próbę odtworzenia sposobu patrzenia, odczuwania rzeczywistości przez jednostkę paranoidalną. Ukazywała na przykładzie konkretnego krajobrazu Nowego Jorku strefy frustracyjno-stresowe, obszary bólu i alienacji. W tym, co słabe i chore Gabriel szuka jednak wartości. Nobilituje niekiedy ideały uchodzące za kalekie, logikę uznawaną za fałszywą. Nienormalne staje się normalne, jeśli zmienimy dekoracje. Podobne problemy porusza film Alana Parkera *Birdy*, do którego Peter Gabriel napisał muzykę.

Wokalista bardzo rzadko zdobywa się na ironię. Bohaterem piosenki *A Wonderful Day In A One-Way World* uczynił Einsteina, który próbuje sprzedać wieczną młodość, odstrasza jednak klientów jako zgrzybiały starzec. W *Home Sweet Home* opowiedział Gabriel z sarkazmem historię wyjątkowo dramatyczną. Młoda matka wyskakuje wraz z dzieckiem z dziesiątego piętra wieżowca, a zrozpaczony ojciec stawia w kasynie wszystkie pieniądze uzyskane z ubezpieczenia i wygrywa, jak nie wygrał nigdy do tej pory. Kupuje dom, który staje się gorzkim i niewczesnym ziszczeniem marzeń o słodkim domu.

O zaangażowaniu społeczno-politycznym Gabriela mogłyby świadczyć utwory *Biko* (biało-czarny kraj RPA), *Wallfower* (heroizm więźnia politycznego), *Games Without Frontiers* (od ksenofobii do nienawiści tylko krok). Bliższe wydają mu się jednak wyprawy w sferę nieświadomości, poszukiwanie tajemnej więzi człowieka z naturą *(The Rhythm Of The Heat, San Jacinto)*. *Niszczę radio* – śpiewa on – *żadnych głosów z zewnątrz; rozbijam zegarek, nie będę rozrywał dnia na strzępy; niszczę aparat, duch nie może się wymknąć (The Rhythm Of The Heat)*.

Zainteresowania literackie Gabriela, jego wrażliwość muzyczna, kolorystyczna – to wszystko każe oczekiwać kolejnych nagrań wykonawcy z ogromną nadzieją.

**KRZYSZTOF BRZOZOWSKI**



# GABRIEL

# dziesięć

**6** listopada 1975 roku w Saint Martin's School of Art odbył się wieczorek taneczny, jakich tysiące w każdy weekend w Londynie i z pewnością nikt nie pamiętałby o nim, gdyby nie fakt, że wtedy właśnie po raz pierwszy wystąpił publicznie zespół Sex Pistols. Debiut nie wypadł szczególnie okazale – ktoś zresztą nawet trochę go skrócił, wyłączając dopływ prądu na scenę po sześciu utworach; nie wróżył on także długiej i spokojnej kariery. Kiedy na początku 1978 roku w zespole nastąpił nieunikniony i nieodwracalny rozłam, na jego epitafium najlepiej nadawały się nieśmiertelne słowa detektywa Philipa Marlowe'a: *Kłopoty to moja specjalność.* Wówczas jednak Sex Pistols zajmowali w rockowej hierarchii pozycję wyjątkową, zarezerwowaną dla nielicznych, a tego jesienią 1975 roku nie byli w stanie przepowiedzieć najbardziej natchnieni wizjonerzy. Osiągnęli ją podczas trwającej niespełna dwadzieścia siedem miesięcy krucjaty wymierzonej przeciw pogrążonemu w letargu brytyjskiemu establishmentowi muzycznemu – wylansowany przez nich styl miał posmak autentycznego buntu. Kiedy schodzili ze sceny (a za rzeczywistą datę owego wydarzenia uznać trzeba wyrzucenie Johnny'ego Rottena w styczniu 1978, choć zespół jako trio istniał formalnie do śmierci Sida Viciousa na przełomie stycznia i lutego następnego roku), proces przemian i przewartościowań w przemyśle rozrywkowym, którego skutki widoczne są po dziś dzień, dobiegał kresu. Nowa fala była już faktem, nie zaś etykietą zastępczą dla budzącego podejrzane skojarzenia punk rocka, bunt i bezkompromisowość natomiast stawały się monetą obiegową w przetargach między wykonawcami a słuchaczami, gdzie rolę pośredników odgrywały wytwórnie płytowe.

## Wielka farsa

Pewni historycy gatunku utrzymują, że punk rock był od początku do końca mistyfikacją – jeśli tak, to krótkie i burzliwe dzieje Sex Pistols uważać należy za wielką farsę. Ucharakteryzowany na Fagina, owego po trosze śmiesznego, po trosze demonicznego szefa gangu młodocianych złodziejaszków londyńskich z *Olivera Twista,* Malcolm McLaren w filmie *The Great Rock'n'Roll Swindle* wypowiada następujące zdanie: *W swoim czasie dałem wam wiele różnych rzeczy, ale największy rozgłos zdobył mój wynalazek zwany Punk Rockiem.* Lecz przebieg tej wielkiej farsy – niespodziewana reakcja publiczności i zmiany w scenariuszu dokonywane samowolnie przez aktorów – spowodowały, że w pewnym momencie spektakl wymknął się reżyserowi spod kontroli, a finał rozgrywający się w londyńskim sądzie świadczył już tylko o jego druzgocącej klęsce. Stary Dickens byłby zapewne rad widząc reinkarnację Fagina, obrabowanego doszczętnie przez swych podopiecznych.

Według założeń McLarena, Sex Pistols mieli się stać projekcją jego fascynacji sytuacjonizmem – anarchizującym ruchem artystycznym, który dziesięć lat po powstaniu, w okresie studenckiej rewolty w Paryżu w maju 1968 roku (McLa-



# Lat Później



MALCOLM McLAREN

MICK JONES i JOE STRUMMER z THE CLASH – Rok 1983

Fot. PENNIE SMITH

ren w niej uczestniczył) zyskał wielu zwolenników. Bazował on na neomarksistowskiej krytyce konsumpcyjnego kapitalizmu i w manifeście potępiał charakterystyczną dla zachodnich społeczeństw postawę biernego obserwatora zdarzeń, narzuconą przez kapitalistyczną ekonomię. Celem artystów było więc wywoływanie „sytuacji", jakie obnażały represyjne struktury systemu i skłoniłyby ludzi do podejmowania indywidualnych – twórczych i spontanicznych – akcji, mających przekształcić codzienne życie w Sztukę. Owe „sytuacje", ma się rozumieć, powinny być utrzymane w anarchistycznym duchu, bowiem tylko przez prowokację, surrealistyczne traktowanie polityki i wykpiwanie spraw tego świata można doprowadzić do załamania się rządzącego nim porządku. Za niezawodną metodę do osiągnięcia celu, sytuacjoniści uważali taktykę skandalu i szoku i ją właśnie McLaren, jako menażer Sex Pistols, pragnął przeszczepić na grunt rocka, by zniszczyć show-business (konsumpcyjny kapitalizm w klinicznej postaci) i skłonić młodych słuchaczy (społeczeństwo spektaklu) do przejęcia inicjatywy w swoje ręce.

Prototypem Sex Pistols była grupa New York Dolls, którą w ostatnim okresie działalności kierował – nietrudno się domyślec – tenże sam McLaren. Nie mógł on w niczym pomóc podupadającemu zespołowi, urzekł go jednak humor i luz nowojorczyków, naturalność, z jaką swemu szmirowatemu image'owi potrafili nadać odcień autoparodii i kpiny z mody zwanej glitter rockiem, ale przede wszystkim – ich nihilizm, rzucający wyzwanie wciąż obowiązującemu hippisowskiemu systemowi wartości, oraz oburzający w owych czasach sposób bycia poza sceną. A więc – co warto podkreślić – cechy, które zmusiły amerykańską formację do przedwczesnego zakończenia kariery.

W Sex Pistols miały się połączyć artystyczno-anarchistyczne ambicje McLarena, nabyte na kursach u sytuacjonistów i rock'n'rollowo-straceńczy styl życia, będący zmodyfikowaną wersją wzorca zza oceanu. Tak się nie stało, choć początkowo wszystko wskazywało, że mariaż jest udany. Plan opracowany w agencji Glitterbest przewidywał dla zespołu rolę bomby zegarowej, umieszczanej sukcesywnie w siedzibach chciwych kapitalistycznych koncernów fonograficznych – groźba jej wybuchu zmuszałaby dbałych o dobre imię firmy właścicieli do pospiesznego płacenia „odczepnego" a tym samym finansowania dalszej wywrotowej działalności, aż cały przemysł ulegnie zagładzie – za własne pieniądze. Brzmi to śmiesznie, w dwóch przypadkach jednak ów plan zdał egzamin: po aferze związanej z telewizyjnym programem *Today* Billa Grundy'ego firma EMI zerwała kontrakt, co kosztowało ją 40 tysięcy funtów, zaś dwa miesiące później, w marcu 1977 roku, podobne posunięcie pozbawiło A&M Records już 75 tysięcy funtów.

Innymi słowy, Sex Pistols wszędzie gdzie się pojawili, mieli niczym bracia Marx w swych komediach wywoływać zamieszanie i nieprawdopodobny bałagan, w którym przestają obowiązywać uświęcone tradycją i obyczajem zasady – w którym farsa staje się alternatywną rzeczywistością.

## Pieśń pokolenia

Knując diaboliczny spisek, rozkoszując się relacjami ze skandali wzniecanych przez swych podopiecznych, McLaren jakby nie chciał dostrzec, że muzyka i teksty Sex Pistols – dla niego sprawy całkiem drugorzędne – wstrzeliły się idealnie w nastroje pokolenia, którego okres wchodzenia w życie przypadł na połowę lat siedemdziesiątych i zapoczątkowały przemiany w muzyce rockowej, nieznane od czasów Beatlesów i Rolling Stonesów. Zaledwie w ciągu kilku miesięcy od niepozornego debiutu w Saint Martin's School of Art zespół zdołał zapewnić sobie duże grono wiernych zwolenników, towarzyszących mu z koncertu na koncert, znajdujące się zaś w jego repertuarze utwory w rodzaju *Pretty Vacant* i *No Feelings* nawiązywały do rockowych hymnów, nie słyszanych od premier *My Generation* i *Satisfaction*. Muzyka odzyskiwała witalność i wiarygodność, zrywała definitywnie z estetyką wypracowaną jeszcze w latach sześćdziesiątych, kwestionowała status quo, które gwarantowało niebotyczne profity starzejącym się gwiazdom. Na przełomie zimy i wiosny 1976 roku, a więc dokładnie dziesięć lat temu, punk rock – wraz ze swoją modą, obyczajowością i środowiskowym charakterem – stał się zjawiskiem o tak znacznym zasięgu, iż zwracać zaczął uwagę nie tylko ludzi związanych z przemysłem rozrywkowym, ale i dziennikarzy z popularnej prasy oraz wszelkiego autoramentu socjologów i bezrobotnych od długiego czasu speców od młodzieżowych kontrkultur. Pojawienie się nowych wykonawców pozostawało kwestią jeśli nie tygodni, to najbliższych kilku miesięcy.

Najwcześniej, bo już w marcu, zadebiutował The Clash – zespół o wyraźnie lewicowych sympatiach, stanowiący jak gdyby antytezę optujących za anarchią Sex Pistols. Jego kierownictwo impresaryjne objął przyjaciel McLarena z czasów nauki w szkole sztuk pięknych i współuczestnik studenckich zamieszek we Francji – Bernie Rhodes. Wraz z utworami pisanymi przez The Clash, punk rock miał niebawem wzbogacić się o nowe treści: społeczne i polityczne, w których odbijały się poglądy i odczucia pokolenia młodzieży doby największego w historii Anglii kryzysu ekonomicznego.

Po The Clash przyszła kolej na grupy The Damned, Chelsea (wyłoniła się z niej później Generation X kierowana przez Billy'ego Idola), Eater, Siouxsie And The Banshees, żeński kwartet Slits; spoza Londynu akces do ruchu zadeklarowały Buzzcocks i Slaughter And The Dogs z Manchesteru, Cortinas z Bristolu, Suburban Studs z Birmingham, Radiators From Space z Dublina, a nawet The Saints z Australii; przez punk rock zostali również wchłonięci niektórzy wykonawcy już działający – The Stranglers, The Jam czy Elvis Costello; jako ciekawostkę można tu podać, że formacja Bazooka Joe, główna atrakcja owego listopadowego wieczoru 1975 roku w Saint Martin's School of Art bardzo nieżyczliwie nastawiona do poprzedzających ich występ Sex Pistols, przekształciła się – idąc z duchem czasów – w The Vibrators.

Sukces punk rocka byłby, naturalnie, nie do pomyślenia, gdyby nie splot kilku sprzyjających okoliczności. Już od kilkunastu miesięcy do Anglii przenikały wieści o kształtowaniu się nowej sceny rockowej w Nowym Jorku, grupującej wykonawców bardzo różnorodnych, zgodnie jednak odżegnujących się od muzycznej konfekcji typowej dla lat siedemdziesiątych i nawiązujących do tradycji „garażowego" rocka lat sześćdziesiątych, Velvet Underground, The Doors, zespołów heavy-metalowych z Detroit i wczesnych Rolling Stones – chodzi tu przede wszystkim o New York Dolls, Patti Smith Group, Television, Richard Hell And The Void-Oids, The Ramones, Blondie i Dictators. Właśnie z USA zaimportowano takie hasła, jak nihilizm, blank generation i wreszcie – punk rock. Z drugiej strony, na Wyspach Brytyjskich od pewnego czasu zauważyć można było swoisty renesans popularności rock'n'rolla dzięki niestrudzonej aktywności grup zaliczanych do nurtu zwanego pub rockiem, z Dr. Feelgood na czele. Pozostawało więc tylko, mówiąc cynicznie, muzykę, na którą istniało konkretne zapotrzebowanie, opatrzyć stosownym do połowy lat siedemdziesiątych tekstem. Jako pierwsi uczynili to Sex Pistols, czerpiąc co nieco ze schedy po The Stooges i New York Dolls, a także sięgając do stylistyki heavy metal spod znaku wczesnego Black Sabbath, odzierając ją wszakże z wszelkich ozdobników formalnych, rezygnując z gitarowych fajerwerków i ograniczając czas trwania utworów do niezbędnego minimum – zgodnie z wymogami wracającego do łask singla.

Żywiołem Johnny'ego Rottena były koncerty, podczas których mógł swobodnie prowadzić swoją ulubioną prywatną kampanię przeciw „stetryczałym gwiazdom rocka". Establishment obchodził go w znacznie mniejszym stopniu, a fantastyczne wizje McLarena traktował jako mrzonki niewyżytego

# dziesięć lat później


Fot. JEFF VEITCH

JOHNNY ROTTEN – „ANARCHY TOUR'76"

intelektualisty, obciążonego całkiem zbytecznym wykształceniem. Co więcej, rola tarana mającego rozbić struktury show-businessu raczej mu nie odpowiadała, przekonał się bowiem – po skandalu związanym z opublikowaniem singla *God Save The Queen* w czerwcu 1977 roku – jak bolesne mogą być skutki nadużywania cierpliwości statecznych obywateli. Konflikt był nieuchronny, zwłaszcza gdy wydało się, iż menażer odrzucał przez cały niemal 1977 rok zaproszenia Sex Pistols na występy, tworząc wokół całej czwórki aurę ludzi niepożądanych. Potwierdzenia swych podejrzeń upatrywał w krzyżującej jego plany pobłażliwości szefa Virgin, Richarda Bransona, który ani myślał pozbywać się dochodowego wykonawcy, a skandal uważał za najlepszą i na dodatek darmową reklamę wydawanych przez firmę płyt. Pod tym ostatnim względem obaj byli zadziwiająco zgodni.

## Nowa fala

Emocje towarzyszące pojawieniu się punk rocka z wolna opadały. W drugiej połowie 1977 roku wytwórnie płytowe już bez większych uprzedzeń podpisywały kontrakty, prężnie rozwijała się także sieć niezależnych spółek fonograficznych. Z maclarenowskich skłonności do sytuacjonizmu wybroniła się w zasadzie tylko grafika Jamiego Reida, nawiązująca do tzw. szkoły lettristów, którą zaadoptował cały ruch. W 1978 roku Sex Pistols rozpadli się, a wraz z ich odejściem zabrakło jakby ogniwa spajającego punk-rockową społeczność. Nadszedł moment usamodzielnienia się – konieczny dla dalszego rozwoju tak niebanalnych talentów, jak The Clash, Siouxsie And The Banshees, The Damned, Howard Devoto (Magazine) czy The Fall; zgubny dla dziesiątek pomniejszych zespołów, które wyrwane z kontekstu straciły rację bytu; upragniony wreszcie przez wykonawców luźno związanych ze środowiskiem, by wymienić The Stranglers, Boomtown Rats, The Jam, The Police, Adam And The Ants czy Tubeway Army. Dokonywała się pierwsza weryfikacja nowych twarzy w show-businessie. Zamknięty jeszcze do niedawna rynek nagle okazał się niebywale pojemny, skłonny dać szansę każdemu, kto ma coś interesującego do zaoferowania. Wielka Punk Rockowa Rewolta dobiegła kresu – zastąpiła ją Nowa Fala, która z czasem przeistoczyła się w Nowy Establishment.

## Coda

W porównaniu do pozycji, jaką Sex Pistols wywalczyli sobie w historii muzyki rockowej, ich oficjalna dyskografia przedstawia się nad wyraz skromnie. Właściwie – jeśli pominąć ścieżkę dźwiękową filmu *The Great Rock'n'Roll Swindle* oraz zbiór singli *Flogging The Dead Horse* – liczy się tylko jeden album: *Never Mind The Bollocks – Here's The Sex Pistols*, opublikowany na jesieni 1977 roku. Nie o nagrania wszakże chodziło. *Próbowaliśmy stworzyć sytuację* – oświadczył McLaren – *w której dzieciaki byłyby bardziej zainteresowane niszczeniem* (oczywiście, kapitalistycznego show-businessu – przyp. jr) *niż kupowaniem płyt*. Ale sytuacjonistyczne idee, podobnie jak i inne programy artystyczne wymierzone w System, były immanentnie w ów System wpisane – miały więc, niczym zwyczajny towar, konkretną wartość handlową. W praktyce sukces – po prostu, sukces! – Sex Pistols wywołać więc musiał nie zagładę przemysłu rozrywkowego, lecz jego ożywienie – spowodował bowiem erupcję młodzieżowej aktywności: często nieporadnej, nierzadko jednak oryginalnej, zasługującej na baczną uwagę.




PLAKAT JAMEGO REIDA REKLAMUJĄCY SINGEL „GOD SAVE THE QUEEN"

Czego nie rozumiał McLaren, w lot dostrzegł Branson i uczynił z Virgin Records – do niedawna pośledniej firmy, opierającej swą egzystencję o płyty Mike'a Oldfielda – wielkie imperium fonograficzne. I nie tylko, gdyż dzisiaj jest to również liczący się producent filmów, video-clipów, gier komputerowych; właściciel potężnej sieci sklepów z płytami oraz, od roku, przewoźnik lotniczy. A wszystko dzięki Nowej Fali, a więc i Sex Pistols.

Dziesięć lat po publicznym debiucie kwartetu ukazało się wreszcie wznowienie *Never Mind The Bollocks*, uważanego już jednomyślnie za klasykę rocka. Ale w tymże 1985 roku na rynku pojawiło się też aż osiem pirackich albumów z nagraniami koncertowymi, w większości bardzo niedobrej jakości – chwalebnym wyjątkiem jest tu *The Original Pistols Live* z fragmentami występu w Burton-on-Trent w 1976 roku – oraz prawdziwy rarytas: *The Mini Album* z sześcioma dotąd nie publikowanymi utworami studyjnymi z lipca 1976 roku, udostępnionymi firmie Chaos przez producenta Dave'a Goodmana. I tak oto imponująca lista tzw. bootlegów Sex Pistols wydłużyła się o nowe tytuły, świadcząc z jednej strony, że nie wygasło zainteresowanie zespołem, z drugiej – potwierdzając pośrednio, że na buncie i anarchii można wcale nieźle zarobić (nie dotyczy to, naturalnie, samych zainteresowanych).

Zanosi się na następny skandal, wszystko wskazuje bowiem, iż dostawcą lwiej części nielegalnie wydawanych materiałów jest – nietrudno zgadnąć – niepoprawny Malcolm McLaren. A więc rozdział z nagłówkiem „Sex Pistols" nie został jeszcze definitywnie zamknięty, choć od oficjalnego rozwiązania grupy upłynęło 7 lat. Podobna sytuacja możliwa jest tylko w przypadku najważniejszych w dziejach gatunku wykonawców.

JERZY A. RZEWUSKI


SEX PISTOLS W SZTOKHOLMIE W 1977 ROKU

Fot. JUREK DREVENBERG

D

ziałający od kilkunastu miesięcy, a może trochę dłużej, zespół Siekiera bardzo szybko zdobył rozgłos. Jego występ w Jarocinie w roku 1984 przez niektórych przyjęty został jak objawienie, innym dał pretekst do umoralniających wywodów na temat młodzieży, jej stanu ducha i umysłów.

O zespole Siekiera opowiada jego lider, Tomasz Adamski.

*Zaczęło się właściwie od przypadkowego występu w warszawskim klubie „Remont". Graliśmy wcześniej w Puławach, skąd grupa pochodzi, ale tamte występy, na bardzo lichym sprzęcie, dla ludzi, którzy po raz pierwszy zetknęli się z muzyką tak ostrą, agresywną, oceniamy dziś jako nieistotne. Nie wiem, jakie były odgłosy po występie w „Remoncie", myślę jednak, że zwróciliśmy uwagę: być może nasza muzyka, nasz wygląd, zaszokowały trochę warszawską publiczność.*

*Co było potem? Wróciliśmy do Puław. Do udziału w festiwalu jarocińskim zgłosiliśmy się bez przekonania. Nie pamiętam dokładnie, co wtedy myśleliśmy, ale był to właściwie żart. Ku naszemu zaskoczeniu okazało się, że wysłane przez nas nagrania spodobały się; że nie tylko wystąpiliśmy w Jarocinie, ale znaleźliśmy się wśród ośmiu zespołów wyróżnionych. Otrzymaliśmy nawet nagrodę i to nie byle jaką – wzmacniacz, który można wycenić na około sto tysięcy.*

*Po tym sukcesie w Jarocinie zaproszono nas do udziału w kilku imprezach, takich jak „Rock na wyspie", czy „Róbregae", graliśmy też w „Stodole". Ale nic z tego nie wynikało. Nasza muzyka była zbyt agresywna, wzbudzała obawy. Tak czy inaczej, Siekiera nie mogła na przykład liczyć na czyjąś stałą opiekę impresaryjną. Do dziś jesteśmy zespołem, który działa bez menażera, pomaga nam jedynie Spółdzielnia Mieszkaniowa z Puław.*

*Zainteresował się nami Walter Chełstowski, organizator festiwalu w Jarocinie. Wybrał on kilka mniej znanych nowych zespołów, takich jak Variete, Made In Poland, Aya RL, Madame, chyba Issiael, no i Siekiera. Zaproponował wspólne działanie, utworzenie czegoś w rodzaju wspólnego frontu. Na pierwsze, jedyne zresztą spotkanie z ekipą pana Chełstowskiego jechaliśmy z nadzieją i wiarą, licząc na pomoc. Spotkanie przebiegało w atmosferze podniosłej. Padły tam różne górnolotne sformułowania, o tym, że możemy – my, to znaczy wszystkie wymienione zespoły – utworzyć nową czołówkę rockową w Polsce, i co więcej, że nasza muzyka ma szansę zaistnieć w Europie. Trochę mi się chciało śmiać, jak tego słuchałem...*

*Walter Chełstowski przeliczył się bardzo. Myślał na przykład, że zespoły tak różne, jak Aya RL czy Siekiera stworzą wielką rodzinę, że będziemy się wszyscy wzajemnie kochać, że – w końcu – przyjmiemy różne warunki, pójdziemy na różne ustępstwa. Na spotkanie każdy zespół przywiózł na przykład własne nagrania i przedstawił je pozostałym, po czym wszyscy kolejno wypowiadali się, krytykowali, radzili. Bardzo mi się to nie podobało. Myślę, że na przykład zespół Aya RL, który wykonuje muzykę odmienną od naszej, nie może mnie niczego nauczyć, niczego doradzić. Chętnie zgodziłbym się na wspólne działanie, gdyby polegało ono na pokonywaniu trudności administracyjnych i tym podobnych, a nie na wzajemnym wymuszaniu kompromisów. Do drugiego spotkania nie doszło, ja w każdym razie nic na ten temat nie wiem. Jeśli ktoś rzeczywiście skorzystał na współpracy z Walterem Chełstowskim – nie wiem tego na pewno – to być może zespoły, które mogły liczyć na sukces komercyjny, a więc Aya RL i Madame. Dla nas jedynym efektem było to, że dwa utwory grupy – „Fala" oraz „Idzie wojna" – znalazły się na płycie Poltonu „Fala". Było to pewne wyróżnienie dla zespołu, zastanawiałem się jednak, zastanawiam się do dziś, czy publikowanie nagrań koncertowych o tak niskiej jakości ma rzeczywiście sens.*

★

*Zespół Siekiera kilkakrotnie zmieniał skład. Oprócz mnie, od początku występuje z grupą tylko basista Dariusz Malinowski. Po wspomnianym wcześniej występie w „Stodole" rozstaliśmy się z wokalistą Tomaszem Budzyńskim, który później założył zespół Armia. Słyszałem nagrania zrealizowane przez tę grupę dla Tonpressu. Całkiem przyzwoite, chociaż – moim zdaniem – za dużo w tej muzyce dzieje się niepotrzebnych rzeczy. Nie wierzę w zespół bez lidera, kiedy każdy ma coś do dodania i w końcu nikt nie wie, o co naprawdę chodzi. Dlatego właśnie rozstałem się z Budzyńskim. Ja od początku czułem się liderem Siekiery – komponowałem, pisałem wszystkie teksty – i zależało mi na tym, aby moja rola w zespole była dla wszystkich jasna. Musieliśmy się rozstać. Może lepiej, że tak się stało.*

*W tym samym okresie co Budzyński, odszedł też dawny perkusista. Zastąpił go Zbyszek Musiński. Doszedł też Paweł Młynarczyk, który gra na syntezatorze. Wcześniej występował z bardzo kiepską grupą ZOO, ale jest to zdolny muzyk. No i posiada instrument, o którego wykorzystaniu od pewnego czasu myśleliśmy. Wokalistą zespołu jest w tej chwili basista – Dariusz Malinowski.*

★

*Słuchaliśmy i słuchamy grup punk-rockowych, ale też innych wykonawców, jacy pojawili się w ostatnim dziesięcioleciu, takich jak DAF, Killing Joke, PIL, New Model Army, Dead Can Dance, Dome i oczywiście Joy Division. Słuchamy tej muzyki, która wydaje się nam najbardziej prawdziwa dzisiaj, która jest czysta, w której nie ma łajdactwa a jest godność; muzyki wyzwalającej w człowieku autentyczne zachowania stłumione przez cywilizację. I chcieliśmy, aby nasze utwory były właśnie takie.*

*Muzyka zespołu zmienia się, co niektórzy mają nam za złe. Nazwano nas zespołem punk-rockowym, a kiedy zaczęliśmy robić coś, co z punk-rockiem przestało się kojarzyć, wielu słuchaczy stwierdziło, że jesteśmy zdrajcami. Sięgamy dziś głębiej, co nie znaczy, że nie jest to ta sama muzyka co dawniej, ten sam czas, ta sama epoka. Rotten zaczynał jako wokalista Sex Pistols, dzisiaj prowadzi PIL.*

*Zdaję sobie sprawę z tego, że wiele osób uzna sam fakt nagrania przez Siekierę płyty* (rozmowa przeprowadzona została w trakcie nagrywania przez zespół albumu dla firmy Tonpress) *za niegodny nas – skoro jesteśmy grupą „podziemną" – kompromis. Ci sami ludzie, którzy tak powiedzą, nie stawiają podobnych zarzutów wykonawcom zagranicznym. Gdyby nie nagrania, nigdy nie dowiedzieliby się o istnieniu tych zespołów. Jest możliwość nagrania płyty – a powstała ona po występie w Opolu, gdzie wzięliśmy udział w zorganizowanym pod patronatem Tonpressu konkursie grup rockowych – nagrywamy ją więc. Zaproponowano nam zrobienie teledysku – zrobimy go. Nie będziemy rezygnować z możliwości dotarcia do publiczności. Nie zabiegam o to, aby nasze utwory trafiły na listy przebojów, ale nie będę się przed tym bronił.*

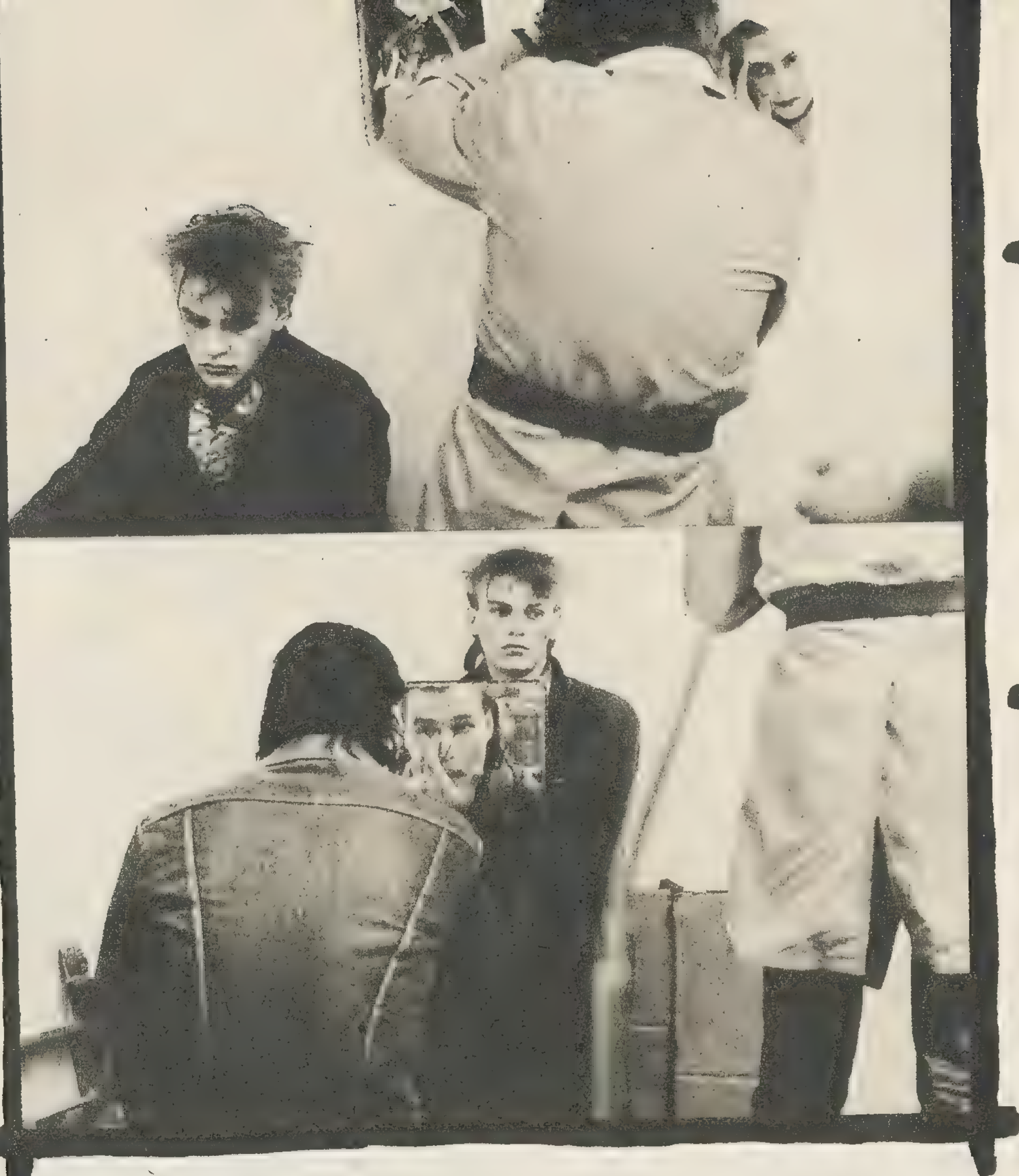
*Być może popełniliśmy błąd udostępniając dwa nagrania – „Jest bezpiecznie" oraz „Ja stoję, ja tańczę, ja walczę", do filmu Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego „Jestem przeciw". Uwierzyłem, że będzie to pierwszy w Polsce prawdziwy film o problemach młodzieży uzależnionej od narkotyków. Po obejrzeniu „Jestem przeciw" muszę powiedzieć, że zawiodłem się: moim zdaniem, jest to marny film. Daliśmy w dodatku nagrania amatorskie, niedopracowane, trochę tylko poprawione przez Jerzego Janiszewskiego; takiej „zdechłej" muzyki domagał się jednak reżyser. Nie znaczy to, że wstydzimy się tych nagrań. Mają one wiele autentyzmu.*

★

*W swych tekstach nie wypowiadam się w niczyim imieniu, nie jestem bojownikiem niczyjej sprawy. Punk, muzyka ostatnich lat, nasza muzyka, niczego nie wygrały i niczego nie wygrają. Nie o to chodzi. Największą wartością tej muzyki jest jej estetyka, zupełnie nowa estetyka, odpowiadająca naszym czasom oraz swoista poezja zawarta w tekstach. Wierzę, że muzyka ta może dać słuchaczom – młodym ludziom dzisiaj – przeżycie, którego rzeczywistość, pusta i bezkształtna, nie da im. I na tym polega sens naszej działalności.*

**Notował: WIESŁAW WEISS**

**DYSKOGRAFIA ZESPOŁU SIEKIERA:**
**LP *Fala* (Polton LPP 014; dwa nagrania), SP *Misiowie puszyści / Jest bezpiecznie* (Tonpress S 555).**



# SIEKIERA



Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI



# SIEKIERA

# NOC W

KORESPONDENCJA WŁASNA Z LONDYNU


MICK JAGGER I JEGO BRAT CHRIS W „HIPPODROME"

Ubierz się najdziwniej jak potrafisz, nastrosz pióra i przyjdź w czwartek wieczór pod „Hippodrome". Tam stań wśród stale obecnego wianuszka gapiów i czekaj.

Dam ci kilka wskazówek. Pokryj twarz srebrną farbą i rzuć czarną pajęczynę na policzek. Włosy na amarant, szafir, ostatecznie czerń, wskazane wygolenie boków głowy. Włóż trykot i wymyślnie wiązaną opończę, czarną z wierzchu, wewnątrz neonowo zieloną lub odwrotnie: kusy podkoszulek wycięty tak, by w tańcu tu i tam błyskała naga pierś, wzorzyste pończochy z widocznymi spod spódnicy podwiązkami, na twarz biały puder, usta pociągnięte czarną szminką. Możesz mieć smoking z obdartymi niedbale rękawami lub frak i zaprasowane w kant bermudy, kółko w nosie, brylant na czole... wszystkie chwyty dozwolone, byle wejść. W czwartki przebierańców wpuszczają darmo, bo to w dyskotece dzień „zwariowanych strojów". Nie brak w Londynie ludzi, których stać na kupienie biletu, ale nie stać na szaleństwo, więc kupują, by się pobawić w otoczeniu tych, których nie stać na bilet, ale stać na szaleństwo. To robi atmosferę. Jeśli twój wygląd jest wyjątkowo atrakcyjny, możesz znaleźć się na tzw. liście FF. Otrzymasz wówczas stałą kartę wstępu na czwartkowe wieczory, ale pamiętaj, nie spuszczaj z tonu, bo za brak stylu możesz stracić cenny przywilej.



Wstęp do dyskoteki, w zależności od programu, kosztuje od sześciu funtów w dni powszednie do dwunastu w weekendy. Jest też skomplikowany system bonifikat. Stały bywalec po prostu kupuje roczną „Złotą Kartę" wstępu za trzysta pięćdziesiąt funtów i ma luz. Może za darmo wejść z trójką przyjaciół codziennie. Na tym jednak nie koniec wydatków. Możesz wprawdzie nie pić, ale w disco pić się chce. Gin z tonikiem – funt sześćdziesiąt. Szatnia – z gwarancją funt, bez gwarancji sześćdziesiąt pensów. Jedzenie pomińmy. Nie po to tu przyszedłeś. Postępuj ostrożnie, a za darmo otrzymasz wszystkie atrakcje świata.

„Hippodrome" jest dziś najmodniejszą dyskoteką Londynu, a jej właściciel – Peter Stringfellow, jedną z najpopularniejszych postaci w mieście. Przed trzema laty, nim otwarto „Hippodrome", styl dyktował niejaki Steve Strange. Był to czas królowania subkultury punków i chodziło się do „Camden Palace" w północno-wschodnim Londynie. Dyskoteka, podobnie jak i dzielnica, była miejscem mało wykwintnym, ale to właśnie tam co wieczór odbywała się istna rewia mody punk, przy dźwiękach odpowiednio dobranej do stylu gości muzyki. Sam Strange, w cylindrze i fraku z brokatowymi klapami pełnił honory domu krążąc z marsową miną wśród gości.

Ale Londyn szybko się nudzi, potrzebuje stale czegoś nowego, więc Steve Strange zniknął ze sceny. Królem nocnego życia miasta jest teraz Peter Stringfellow – cudowne dziecko, które z biednej robotniczej dzielnicy Sheffield w północnej Anglii zawędrowało do samego serca Londynu, by tu zbierać laury swej niepohamowanej ambicji.

Stringfellow, czterdziestoparoletni chłopiec o roziskrzonych oczach, jasnym uśmiechu i sylwetce Micka Jaggera, jest zwolennikiem elegancji, rozmachu i fantazji. Takie są też obie posiadane przez niego londyńskie dyskoteki z „Hippodromem" na czele.

Tu od wejścia wita cię jeden z managerów w smokingu i nieskazitelnie białej koszuli. Tu, gdy już wzrok przywyknie do lamp błyskających na podobieństwo flesza, zobaczysz czerń i srebro, skórę i lustra, aksamit i polerowane aluminium (wszystko urządzone przed trzema laty za drobną sumę trzech i pół miliona funtów), a dalej barwny tłum, w którym trudno zdecydować się, na kim zatrzymać wzrok. A jest w czym wybierać. Co wieczór w „Hippodrome" bawi się ponad dwa tysiące osób.

To jednak zaledwie początek szaleństwa nocy. Atrakcje dopiero się zaczynają. Co wieczór inny program i co wieczór niespodzianki. W przeciwieństwie do innych klubów i dyskotek, „Hippodrome" nie drukuje w „Time Out" (londyńskim informatorze kulturalnym) programu. Tu się przychodzi bez względu na program, a stali bywalcy i tak wiedzą co ma być, dzięki wewnątrzklubowej informacji.

Częstymi gośćmi „Hippodrome" są Paul McCartney i Mick Jagger, Duran Duran i Wham, Boy George i Edwin Starr oraz wiele innych postaci ze świata marzeń. (To na nich polują ci przed wejściem). W dobrym tonie jest tu właśnie urządzać prywatne przyjęcia z okazji wydania płyty, premiery filmu, czy zamknięcia ogólnobrytyjskiej trasy koncertowej. Tu często odbywa się premierowy pokaz nowego video-clipu i pierwsze publiczne słuchanie najnowszych nagrań. Tu wreszcie postaci z wyższych sfer towarzyskich i „złote dzieci" lubią wpaść na kolację, bo najbardziej nawet zblazowani w „Hippodrome" nie nudzą się. Tu, jak w soczewce, masz szeroki przegląd londyńskich trendów i mód.

Przerwijmy na chwilę te opowieści, bo oto przycichła muzyka, sterowane komputerami systemy świetlne i laserowe majestatycznie popłynęły w górę, disc jockey prosi o opuszczenie parkietu. Podłoga bezszelestnie podnosi się na wysokość oczu, gdy za konsoletą ściana uzbrojona w nieskończoną ilość najróżniejszej aparatury nieprzerwanie mruga



dziesiątkami czerwonych i zielonych światełek.

Kiedy już scena jest gotowa, Peter Stringfellow zapowiada premierę wieczoru. Za chwilę wystąpi Edwin Starr we własnej osobie z najnowszym hitem *We Don't Wonna Die, Take Those Misels Off The Sky...* Mylisz się jednak sądząc, że gwiazda wieczoru wyjdzie, wybiegnie lub wyskoczy na scenę. Nie. Starr wśród dymów wyłania się z czeluści w środku sceny (a przed chwilą parkietu) wraz z kosmiczną scenografią i czterema szalonymi tancerzami odzianymi w poszarpane wojskowe panterki, które więcej odsłaniają niż zasłaniają. Po odśpiewaniu swego, Starr znika tą samą drogą, którą przybył. Jednocześnie nie wiadomo skąd nad głową disc jockeya rozwija się ekran, na którym raz jeszcze oglądasz tę samą scenkę we wzbogaconej wizualnie wersji, tym razem z video kasety. Spodobało ci się? W porządku. Tego wieczoru jeszcze wiele razy usłyszysz *We Don't Wonna Die...* Jutro pójdziesz do sklepu i kupisz sobie to na płycie firmowanej przez „Hippodrome".

Tak, Stringfellow wydaje także i płyty. Są na nich Beverly Sisters i Dusty Springfield, i diabli wiedzą co jeszcze, ale płytami zajmiesz się jutro. Dziś możesz kupić podkoszulek, dres, zegarek lub znaczek z nadrukiem „Hippodrome" i symbolem klubu – szalonym rycerzem na rydwanie zaprzężonym w dwa galopujące rumaki. Osobiście jednak radzę zatrzymać forsę na inne cele, poza tym szkoda czasu. Za chwilę dalsze atrakcje, a przedtem trzeba jeszcze zdążyć do toalety.

W toalecie zawsze kolejka. Nie trać jednak czasu. Czekając na wolną kabinę, popraw makijaż. Za funta możesz skorzystać z porad i kosmetyków dyżurnej specjalistki

# Hippodrome



lub za darmo pogawędzić z odpoczywającymi tu przy szklaneczce soku pomarańczowego kelnerkami o figurze Twiggi, w strojach z *Jeziora Łabędziego* lekko skażonych szczyptą seksu.

Tymczasem na sali rozpoczyna się już uroczyste wręczanie nagród i prezentacja najlepszych videokaset z przebojami. Nagrody przydzielono w dwu kategoriach – kaset wysoko- i niskonakładowych. To znaczy, że jury uwzględniło warunki obiektywne. Tak czy siak, na ekranie dzieją się cuda, muzyka grzmi, a nagrody odbierają z rąk Stringfellowa przedstawiciele producenta, nierzadko w asyście samych artystów. Jacy oni boscy... Tłum szaleje. Dwie stojące obok nas dziewczyny o urodzie szwedzkich Miss czulą się do siebie. W zasadzie to nie ich dzień, ale co to komu przeszkadza. Poniedziałki są w „Hippodrome" wieczorami homoseksualistów. Chętnie przychodzą na nie i lesbijki, ale też i zwykła publiczność tego niezwykłego miejsca.

Peter Stringfellow jest teraz zajęty wręczaniem nagród i bawieniem publiczności, toteż jeśli jesteś dziennikarzem lub innym ważnym gościem, zajmie się tobą jego rzecznik prasowy John Cinclair. Pójdziecie zapewne do spokojniejszego nieco Star Bar w lewym skrzydle lokalu, by tam, na ekranie podobnym do tego w głównej sali, obejrzeć promocyjną kasetę, na której migawkowo odnotowano najciekawsze wydarzenia z życia „Hippodrome": pokaz dziwnych fryzur, konkurs na najseksowniejszą dziewczynę w mokrym podkoszulku, cyrk z żywym lwami, konkursy na sobowtóra Madonny i Silvestra Stallone, pokaz awangardowej mody i wizyta wyznawców Hari Krishna, którym Stringfellow pozwolił nawracać publiczność na ich wiarę. Zabawa była pyszna. Na video tu i ówdzie migają twarze znane z estrady i ekranu.











Zdjęcia: ANNA KULICKA

# NOC W Hippodrome



Koniec kasety i koniec wreczania nagród. Parkiet wrócił na swoje miejsce, można znów tańczyć. Stringfellow przeprasza, że nie może poświecić na rozmowe zbyt wiele czasu, ale musi jeszcze wpaść do swojej drugiej dyskoteki, a jutro o świcie leci do Nowego Jorku otwierać tam filie „Hippodrome". Bedzie sie nazywać „Stringfellowe New York". Czy nadal jeździ swoim słynnym Rollce Roycem? Nie. Stracił prawo jazdy i sprzedał wóz. Kłopoty finansowe? Wrecz przeciwnie. Posiadanie raz kupionego Rollce Royce'a jest znacznie tańsze niż sprzedawanie go. Na sprzedaży zawsze sporo sie traci. Nie każdego na to stać. (Stringfellow jeździ teraz małym, różowym kabrioletem z kierowca). *Jeśli możesz* – mówi – *przyjedź do Nowego Jorku na otwarcie nowej dyskoteki. Przyśle ci zaproszenie.* Kiwam głowa. Tak, tak, na pewno przyjade. Powodzenia.

Jeszcze jeden taniec, jeszcze jeden gin z tonikiem i pora wracać do domu. O trzeciej nad ranem zamykają disco. Metro kończy prace o północy. Jeśli przegapiłeś ostatni pociąg, nie masz wyjścia – spacer, noc w parku (uważaj tylko, żebyś nie zajął czyjejś ławki, bo może się rozgniewać), albo taksówka – sześć do dziesieciu funtów, zależy od odległości, ale jakież to ma znaczenie. Masz za soba szalona, niezapomniana noc.

ANNA KULICKA





# AMERICAN FOLK BLUES FESTIVAL 1985

# BLUE

**Blues od dawna nie jest własnością wyłącznie czarnych Amerykanów. Zadomowił się przecież w Europie, przez lata całe inspirował tutejszych twórców jazzu i rocka. Duża w tym zasługa festiwali amerykańskiego bluesa, organizowanych w Europie od roku 1962 z inicjatywy znanej agencji Lippman und Rau z Frankfurtu. W ramach tej imprezy gościliśmy w Europie wykonawców tej miary, co John Lee Hooker, Willie Dixon i T-Bone Walker w roku 1962, Sonny Boy Williamson, Muddy Waters i Otis Spann w 1963, Howlin'Wolf w 1964, Big Mama Thornton w 1965, Junior Wells w 1966 i wielu innych. Zdarzało się, że do ciemnoskórych gości ze Stanów Zjednoczonych dołączali na estradzie biali muzycy z zespołów takich, jak The Animals, The Yardbirds czy Fleetwood Mac.**

**Koncerty „American Folk Blues Festival" odbywają się każdego roku w wielu krajach Europy Zachodniej, kilka razy impreza przeniesiona została także do NRD. W roku 1964 i później, w 1966, zorganizowano ją w Berlinie, w 1982 bluesmeni gościli we Frankfurcie nad Odrą, a w 1983 w Dreźnie. Trzy spośród tych koncertów firma Amiga udokumentowała dużymi płytami. Również w roku 1985 amerykańscy bluesmeni zawitali do NRD. Zorganizowano dwa koncerty w sali berlińskiego teatru Metropol. I tym razem Amiga planuje wydanie festiwalowej płyty.**

**Do udziału w „American Folk Blues Festival 1985" zaproszono przede wszystkim wykonawców z Zachodniego Wybrzeża. Dominowali wśród nich przedstawiciele współczesnego, wielkomiejskiego funk-bluesa z Los Angeles, tacy jak The Young Blues Thrillers. Grupę tę tworzą trzej instrumentaliści znani do niedawna jako muzycy sesyjni. Pianista, wyśmienity wokalista – Rickey R. Grundy, posiada gruntowne wykształcenie muzyczne, studiował kompozycję i aranżację. Perkusista Lance Lee dał się poznać szerszej publiczności jako jeden z wykonawców murzyńskiej rewii *Bubbling Brown Sugar*, wystawionej przez nowojorski Harlem Dance Theatre. Basista Al Keith współpracował na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z wieloma znanymi wykonawcami murzyńskimi; z zespołem Earth,**



EDDIE „CLEANHEAD" VINSON

**...najbardziej podobał się tytułowy utwór znanej Margie Evans – *Mistreated Woman*.**

**James „Sparky" Rucker pochodzi z Knoxville w stanie Tennessee, był więc wśród wykonawców z Zachodniego Wybrzeża wyjątkiem. Ma w swoim repertuarze stare pieśni niewolników, bluesowe standardy, takie jak *Cross-roads* Roberta Johnsona, wykonał także kilka utworów współczesnych kompozytorów, takich jak Peg Leg Sam.**

**...rakter niż bluesy młodych autorów, mają pieśni wykonywane przez śpiewaków najstarszych, takich jak Blind Joe Hill. Są one świadectwem tragicznego losu tych ludzi. Niewidomy Hill nie zna dokładnej daty urodzenia: podaje przybliżoną – rok 1931. Jako dziecko oddany został na wychowanie obcej rodzinie z Zachodniej Wirginii. Bardzo wcześnie zaczął występować. Aby utrzymać się, śpiewał na ulicach i w barach w Akron i później w**

# S ŻYJE



EDDIE „CLEANHEAD" VINSION, AL KEITH, MARGIE EVANS, CASH McCALL



MARGIE EVANS



JAMES SON THOMAS

Cleveland, wykonując zasłyszane bluesy Muddy Watersa, Jimmy'ego Reeda, Johna Lee Hookera. Pierwszych nagrań dokonał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych.

Grono starych mistrzów bluesa reprezentował wśród gości „American Folk Blues Festival 1985" także James Son Thomas. Był kiedyś robotnikiem rolnym, przez jakiś czas pracował jako grabarz. *It Hurts Me Too* i *Hoochie Coochie Man*, bluesowe standardy, zdumiewają w jego wykonaniu świeżością. James Son Thomas jest ostatnim z wielkich przedstawicieli wiejskiego bluesa Delty Missisipi. Eddie „Cleanhead" Vinson, rocznik 1917, występował w latach czterdziestych z renomowanym big bandem Cootie Williamsa jako wokalista. Jest też saksofonistą, a jego styl gry wywodzi się wprost od Charlie Parkera. Vinson wykonuje utwory o zabarwieniu humorystycznym z odcieniem sarkastycznym. W jednym z nich opisał własne marzenie... o prezydenckim fotelu.

Na zakończenie festiwalu wszyscy jego uczestnicy z Margie Evans na czele odśpiewali utwór B.B. Kinga *Why I Sing The Blues*, co zabrzmiało optymistycznie; blues żyje, powiedziała wokalistka schodząc z estrady, a żegnała ją burza oklasków.

RAINER BRATFISCH

Zdjęcia: FRANK HELZEL



JAMES „SPARKY" RUCKER

# COMPACT GROUP

Rumuńska muzyka rockowa nie jest u nas znana; nazwy najpopularniejszych w Rumunii zespołów, takich jak Sphinx, Progressive TM, Rosi si Negru, Holograph, Iris czy Compact Group nie mówią nam nic. Z ostatnią spośród wymienionych formacji zetknąłem się podczas festiwalu piosenki w Dreźnie w roku ubiegłym. Okazję tę wykorzystałem, by przeprowadzić z wokalistą i gitarzystą Paulem Csucsi krótką rozmowę.

– W festiwalowym programie przeczytałem, że Compact Group działa od ośmiu lat, że cieszy się w Rumunii dużą popularnością i uznaniem, czego wyrazem były m.in. nagrody przyznane zespołowi przez jurorów festiwali „Perpetuum Vox Transylvaniae" w Sibiu oraz „Jazz-Folk-Rock" w miejscowości Craiova.

*– Rzeczywiście. Zespół powstał w 1977 roku w Cluj-Napoca w Transylwanii. Twórcą grupy był gitarzysta Cămărasan Constantin. Skład kilkakrotnie zmieniał się. Obecnie Compact Group tworzą także: Teo Péter – gitara basowa oraz Mircea Octavian – instrumenty klawiszowe i Vasilescu Aurel – perkusja, zwerbowani wraz ze mną z formacji Telegraph. Sukces, jaki w Rumunii odnieśliśmy, zawdzięczamy właściwie występom klubowym na terenie całego kraju. Ponieważ zespół przyjmowany był przez publiczność bardzo ciepło, umożliwiono nam dokonanie nagrań radiowych. A kiedy moja piosenka „Fata Din Vis" trafiła na listy przebojów, podpisaliśmy kontrakt z firmą płytową Electrocord. Wkrótce potem, w 1984 roku zrealizowaliśmy pierwszy album, zatytułowany tak jak wspomniany przebój – „Fata Din Vis". Płyta ukazała się w czerwcu 1985 roku.*

– Czy cieszyła się powodzeniem?

*– Rozeszła się w mgnieniu oka i w tej chwili jest w Rumunii nie do zdobycia. Nie potrafię jednak powiedzieć, ile egzemplarzy sprzedano, jaki był nakład. Nie wiem po prostu.*

– W Dreźnie zespół przedstawił repertuar o cechach hard-rocka. Czy na płycie znalazły się podobne utwory?

*– Chcielibyśmy, aby Compact Group uważano za zespół hard-rockowy, pod warunkiem, że przez hard-rock rozumieć będziemy muzykę bardzo ekspresyjną, nie zaś agresywną, brutalną; radosną, a nie ponurą, męczącą w odbiorze. Lubimy zresztą nie tylko Judas Priest, ale także Dire Straits, co w naszych utworach znalazło odbicie. W Rumunii jest wiele zespołów hard-rockowych, niektóre – jak Rosi si Negru – wykonują bardziej gwałtowną odmianę tej muzyki.*

– Pamiętam Rosi si Negru z festiwalu drezdeńskiego w 1984 roku. Grupa wzbogaciła występ – bardzo udany – o elementy widowiska, spektaklu baletowego.

*– To był jednorazowy wybryk. Na co dzień Rosi si Negru nie ma nic wspólnego z teatrem.*

– Tytuł „Fata Din Vis" (Dziewczyna z marzeń) nie bardzo pasuje do moich wyobrażeń dotyczących hard-rocka.

*– „Fata Din Vis" nie jest piosenką typową dla naszego repertuaru. W Dreźnie wykonaliśmy m.in. utwór bardziej charakterystyczny – „Cărare Peste Timp" (Droga nad czasem), mówiący o tym, że człowiek przekazuje cząstkę swego istnienia przyszłości, pozostawia po sobie ślad – w swoich dzieciach, w swych dziełach. Inna piosenka – „Lumini Pe Cer" (Światła na niebie) – tak jak „Cărare Peste Timp" skomponowana i napisana przeze mnie, opowiada o wybrańcu losu, który odrzuca szansę uzyskania nieśmiertelności i wybiera prozę codzienności z jej troskami i radościami. Do napisania innego utworu – „Legenda" – zainspirowały mnie mity Skandynawów... Wykonujemy też teksty innych autorów. Utwór „Păsări Cu Ochi De Foc" (Ptaki z płonącymi oczami) napisany przez Dorin Andone, mówi o uczuciach, których nie potrafimy uzewnętrznić.*

Na zakończenie krótkiej rozmowy z Paulem Csucsi zapytałem, co sądzi o polskiej muzyce rockowej.

*– Nie znamy dokonań polskiego rocka lat ostatnich. Zespoły, które mieliśmy okazję słyszeć, na przykład SBB, oceniamy w Rumunii bardzo wysoko. Duże wrażenie zrobił na nas drezdeński występ grupy Lombard. Wokalistka ma w sobie diabła...*

Rozmawiał: WIESŁAW WEISS



Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

# APFELSINE

Estoński zespół Apfelsine reprezentuje niewielkie grono wykonawców muzyki rockowej ze Związku Radzieckiego, którzy dali się poznać poza granicami kraju. Grupa wzięła m.in. udział w festiwalu piosenki w Dreźnie w roku ubiegłym. Przedstawiła tam własny utwór w języku estońskim, lepiej zaprezentowała się w ekspresyjnej wersji znanego przeboju Die Puhdys – *Rocken bis zur Rockerrente.* Piosenkę tę zespół wzbogacił m.in. o krótki przerywnik w rytmie marsza ilustrujący drobną scenkę kabaretową, zainscenizowaną dla wykpienia wojskowego drylu. W Dreźnie udało mi się porozmawiać z liderem, wokalistą i gitarzystą formacji – Tonu Aare.

– Od jak dawna zespół działa?

*– Od dziesięciu lat. Kiedy grupa powstała, nikt z nas nie zastanawiał się nad tym, czy mamy szansę zdobyć uznanie szerokiej publiczności. W 1978 roku zespół odniósł jednak sukces i wówczas uzyskał status profesjonalny. Od tamtej pory grupa nagrała dwie duże płyty – „Apfelsine 1" i „Apfelsine 2". Pierwsza zawierała repertuar o pewnych odniesieniach do folkloru, chyba dość oryginalny; przygotowując drugi album zadbaliśmy o to przede wszystkim, aby nasza muzyka zabrzmiała nowocześnie. Zależało nam, aby stała się bardziej uniwersalna, tak aby słuchacz nie dostrzegał wpływów; nie zastanawiał się, czy nasze piosenki wywodzą się z tej tradycji czy z innej. Nasz repertuar wykonujemy w języku estońskim, na rodzimej publiczności zależy nam bowiem najbardziej.*

– Zespół Apfelsine dostał się do finału festiwalu drezdeńskiego. Kogo spośród zaproszonych do udziału w imprezach wykonawców wy sami wyróżnilibyście?

*– Tutejszą grupę Modern Soul Band. Jazzowa erudycja, duża muzykalność, wysoki poziom wykonawstwa, wreszcie bogactwo brzmienia to cechy, które ja osobiście cenię bardzo wysoko.*

– Ale zespół Apfelsine wydaje się daleki od jazzu.

*– Nasza muzyka, nasz styl jest wypadkową upodobań ośmiu członków grupy. A każdy z nas skłania się w trochę inną stronę. Są w naszym gronie zwolennicy jazzu, są muzycy przywiązani do estońskiego folkloru. Taka sytuacja ma swoje złe strony, ale ostatecznie bogactwo repertuaru, zróżnicowanie rozwiązań instrumentacyjnych jest chyba atutem Apfelsine.*

– Czym kierowaliście się wybierając do przedstawienia w Dreźnie utwór melodyjny, piosenkę o pewnych wpływach bluesa?

*– Szczerze mówiąc, wybór był przypadkowy. Nie mieliśmy pojęcia, jaki charakter ma festiwal w Dreźnie. Mówiono nam, że jest to impreza, która nie ma nic wspólnego z muzyką rockową. Dopiero po przybyciu na miejsce okazało się, że jest inaczej. W rezultacie zgłosiliśmy utwór nietypowy dla naszego repertuaru. Drugą piosenkę – „Rocken bis zur Rockerrente" – wybrali organizatorzy. W Dreźnie śpiewał ją Vello Toomemets, który na co dzień jest w Apfelsine skrzypkiem. Wybieg ten był jednak koniecznością. Okazało się bowiem, że nikt inny z naszego grona nie poradzi sobie z językiem niemieckim.*

– Odniosłem wrażenie, że zależy wam na wytworzeniu na estradzie atmosfery widowiska w stylu kabaretowym.

*– Rzeczywiście. Z tego względu występujemy na przykład w strojach tak dziwacznych, dlatego też bardzo często wykonujemy humorystyczne teksty. Bohaterem jednej z naszych piosenek jest na przykład kurczak, który wśród innych kurczaków chlubi się urodą, nie przeczuwa jednak, że czeka go los taki sam jak inne – zostanie zjedzony. Staramy się unikać tekstów stereotypowych – o miłości, słońcu i morskich falach...*

Na zakończenie krótkiej rozmowy poprosiłem jeszcze Tonu Aare, by przedstawił kolegów z grupy.

*– W chwili obecnej zespół występuje w składzie ośmioosobowym. Oprócz mnie tworzą grupę: Mati Nuude – śpiew, Vello Toomemets – skrzypce, Ants Nuut – puzon, Boris Leppsoo – instrumenty klawiszowe, Uno Lättemägi – gitara, Gunnar Krilk – gitara basowa i Priit Pihlap – perkusja.*

Rozmawiał: WIESŁAW WEISS

# OGIEŃ I WODA

KORESPONDENCJA WŁASNA Z ZSRR

Sam temat nie jest jednoznaczny, czego dowodem, że zaciekła dyskusja o radzieckim rocku, nad jego obliczem i miejscem w młodzieżowej kulturze muzycznej, toczy się już od ponad roku. Publicyści prasy młodzieżowej, zarówno centralnej jak i terenowej, wymieniają poglądy, często zawzięcie polemizując, bo jak w każdej kontrowersyjnej debacie

## OPINIE SĄ ROZMAITE

a nawet wręcz skrajne, przypominające czasem przysłowiowe łączenie ognia z wodą. Pozostawmy na razie to, co dyskutantów dzieli, a zajmijmy się tym, co wspólne. Większość z polemistów to ludzie młodzi; młodzi są także kompozytorzy, wykonawcy i autorzy tekstów biorący udział w sporach, lecz bez wątpienia są to twórcy i ludzie o miarodajnej opinii.

Wszyscy zgadzają się co do tego, że młodzież potrzebuje własnej muzyki, tworzonej nie tylko dla niej, ale przez rówieśników pokoleniowych, którzy rozumieją nurtujące młodych wątpliwości, mają podobne problemy i spojrzenie na świat. Nie ma również wątpliwości co do roli muzyki młodzieżowej w wychowaniu estetycznym – i nie tylko – młodego pokolenia. Co się zaś tyczy konkretnego oblicza muzyki młodzieżowej czy procesu jej narodzin – wątpliwości jest sporo i wiele z kwestii pozostaje otwartych: co to ma być? Estrada taneczna typu tradycyjnego, czyli imprezy dla publiczności? Rytmy typu disco? Rock? I kto to ma robić – zespoły amatorskie również, czy wyłącznie zawodowe? Jaki powinien być ich status? Czy nie są one zbyt hałaśliwe w przenośni i w sensie dosłownym?

Dyskutuje się więc z werwą a część problemów jako żywo przypomina rozterki naszej rozrywki. Jaka jest więc kulturotwórcza rola muzyki rockowej?

Fakt, że tego typu pytań jest wiele. Już próby poszukiwania odpowiedzi świadczą, że muzyka wykonywana przez zespoły wokalno-instrumentalne, w tym i rockowe, zaczyna istnieć na radzieckiej estradzie również *de jure*, po długim okresie istnienia *de facto*. Sam zaś proces mozolnego wspinania się rocka po drabinie uznania i akceptacji kulturowej ma walory zjawiska obiektywnego. Najlepiej ujął to na łamach gazety „Sowietskaja Kultura" twórca m.in. rock-opery *Junona i Awoś*, reżyser Mark Zacharow: *Zespoły wokalno-instrumentalne stały się zjawiskiem naszych czasów, najwyraźniej potrzebnym współczesnej młodzieży. Zabranianie im występów, jak chcą niektórzy, jest równie bez sensu, jak absurdalnym byłoby wymaganie od ludzi, aby nie nosili ulubionych dżinsów. Uważam – a nie jestem samotny w tym przekonaniu – że odrzucając wszystko moglibyśmy wpaść w zbytnią skrajność i kulturowy eklektyzm, a były, niestety, takie przypadki w historii naszego stosunku do lekkiej Muzy. Co więcej – jestem wręcz przekonany, że droga do zrozumienia muzyki klasycznej czy symfonicznej dla wielu młodych wiedzie poprzez rytmy estradowe, poprzez obcowanie z muzyką, rozbudzanie wrażliwości na dźwięki...*

Przypomina to trochę słynną wypowiedź Izaaka Dunajewskiego, który swego czasu porównał muzykę do wielkiej piramidy: wspinają się na nią wszyscy kompozytorzy, tyle że każdy inną trasą i różną metodą.

Tak więc na równi z innymi gatunkami muzyki rozrywkowej rock wyrabia sobie pełne

## PRAWO OBYWATELSTWA

na estradzie. Brzmi to optymistycznie i obiecująco, ale akceptacja zjawiska kulturowego, które przez długi okres było lekceważone lub negowane, nie zlikwiduje od razu nieuchronnej luki czasowej i jednocześnie rodzi specyficzne problemy.

Pierwszym z nich jest formuła przekazywania treści. Każda sztuka użytkowa niesie za sobą określone posłanie do swego audytorium. Sztuka rozwijająca się żywiołowo i to w warunkach ignorowania jej lub wręcz oficjalnego odrzucania, niesie przecież także treści zbierane żywiołowo, często przypadkowe, czasem wątpliwe z najróżniejszych względów. Chodzi tu przede wszystkim o zaniżone kryteria estetyczne i o wzorce, z których się korzysta, które się naśladuje, kopiuje lub bezkrytycznie transponuje na własny grunt.

Trafnie to ujął Mark Rybnikow, kompozytor wspomnianej rock-opery w artykule zamieszczonym w piśmie „Sowietskaja Kultura": *Jeżeli treść młodzieżowych piosenek zawiera czasem narzekania, jeżeli słychać w nich nie takie nastroje, jakich można by oczekiwać, przyczyn należy szukać nie tylko u tych, którzy komponują, piszą i śpiewają. Powody widocznie tkwią i w tych ogólniejszych niedostatkach naszej pracy z młodzieżą.*

Stąd już niedaleko do reakcji łańcuchowej – walka ze złym gustem czy obcym ideologicznie wzorem może przekształcić się – a o to najłatwiej! – w bój z przypadkowym, często mało świadomym nosicielem tego wzoru. I fakt, że do tego nie dochodzi, świadczy o dojrzałości większości muzyków, o rozsądku działaczy kulturalnych, wreszcie o samym klimacie społecznym, który pozwala na kulturowe eksperymenty, na estetyczną panoramę gustów, ambicji i oczekiwań.

Łączy się z tym zagadnieniem problem następny, a mianowicie

## KWALIFIKACJE TWÓRCÓW

wynikający bezpośrednio z faktu istnienia owej luki czasowej.

Znakomita większość kompozytorów rocka ma zaledwie powierzchowne wykształcenie muzyczne, a sam talent najczęściej jest zbyt wątłym nośnikiem artystycznego wyrazu. Zawodowi kompozytorzy rzadko zajmują się rockiem, wybierając raczej łatwiej przyswajane przez szeroką publiczność popularne formy estradowe, a w każdym razie bardziej neutralne. Pachmutowa, Tuchmanow, Pauls nie mogą zresztą pisać dla wszystkich zespołów, o różnych przecież obliczach artystycznych, stylistycznych i o różnych możliwościach warsztatowych. Wzrastający popyt na kompozycje rockowe zaspokajają więc często ludzie o wątpliwych walorach muzycznych i dyskusyjnym guście. Stąd usprawiedliwione rozterki Aleksandra Sitkowieckiego, kierownika zespołu Autograf, którego wypowiedź w cytowanej dyskusji także drukuje „Sowietskaja Kultura": *Muzyka rockowa przekształciła się wreszcie w sztukę wymagającą prawdziwego zawodowstwa na wysokim poziomie. Tak się składa, że większość muzyków rockowych w naszym kraju stanowią wykonawcy i kompozytorzy nieprofesjonalni, bazujący nie na wiedzy, ale na doświadczeniu. Jak więc można pisać nowoczesną, żywą muzykę rockową bez świadomości o tych wszystkich gigantycznych warstwach muzyki klasycznej, które ją poprzedzały i bez wiedzy o których, nic prawdziwego i bogatego nie może być stworzone?*

Wreszcie, część spuścizny po luce czasowej między rozwojem rocka a artystycznym uznaniem tej muzyki, to kontrasty: nierównomierność poziomów, przewaga chęci i ambicji nad możliwościami, różne szanse rozwoju. Na przykład zespoły estrady rockowej działają najczęściej „przy kimś", a ów „ktoś" nie zawsze zapewnia konkretnej grupie właściwe możliwości twórcze. Oglądałem niedawno występ grupy rockowej działającej w domu kultury jednego z moskiewskich zakładów pracy. Występ nie był rewelacyjny muzycznie, ale za to obfitował w laserowe efekty świetlne, jakich nie widziałem na koncertach wielu znakomitych grup europejskiego formatu... Jak widać, kwestii dyskusyjnych, ciągle otwartych na rozmaite racje i argumenty, jest wiele. Co ważniejsze jednak, że istnieją warunki i chęci do rozwiązywania problemów. Są już także konkretne doświadczenia, jak choćby w Leningradzie, gdzie od czterech lat działa z powodzeniem miejski

## ROCK KLUB

zrzeszający wszystkie zespoły rockowe z całego miasta. Jest więc forum dyskusji artystycznych, wymiany doświadczeń i wspólnego słuchania nowych nagrań, jest instytucjonalna formuła wzajemnej współpracy i pomocy debiutującym, istnieją także wyspecjalizowane sekcje pod kierownictwem znanych kompozytorów, wykonawców i poetów. Rezultat czterech lat działalności można uogólnić słowami G. Pachomowej, kierownika działu kultury leningradzkiego Komitetu Okręgowego KPZR: *Utworzenie klubu rockowego pozwoliło znakomicie uzdrowić klimat wokół muzyki rockowej, wyrwać miłośników nowoczesnej muzyki rozrywkowej ze sztucznej izolacji i obcych wpływów, docierających do nich najróżniejszymi drogami. W efekcie wiele grup rockowych odczuwalnie podniosło swój poziom artystyczny, w dużym stopniu udoskonaliło swój repertuar, a także wzrosły wymagania samych artystów wobec siebie.*

Podobne działania z równie interesującymi rezultatami dają się zaobserwować w republikach nadbałtyckich. O koncepcjach systemowych i organizacyjnych pisał także w piśmie „Sowietskaja Kultura" sekretarz Związku Kompozytorów ZSRR Władimir Panczenko. I tak na przykład we wszechzwiązkowym Domu Kompozytora przewiduje się regularne seminaria twórcze dla podniesienia wiedzy i kwalifikacji kierowników zespołów wokalno-instrumentalnych. Z udziałem resortu kultury opracowany jest system zamówień nowych piosenek i utworów instrumentalnych dla rozmaitych zespołów. Na wydziałach muzycznych uczelni różnego stopnia projektuje się kursy przygotowawcze do pracy z instrumentami elektronicznymi, sprzętem nagłaśniającym itp. Wzrośnie także produkcja wydawnictw dla zespołów wokalno-instrumentalnych. Wniosek więc z tego najoczywistszy, że wraz z pełnym uznaniem walorów muzyki rockowej, trwają zabiegi o jej profesjonalizację, czyli w praktyce o jej poziom artystyczny.

W radzieckiej muzyce rockowej trwa więc wielkie poruszenie. Studzenie „ognia" oczekiwań młodzieży „wodą" realiów i możliwości okazuje się możliwe i daje ciekawe rezultaty. Używając porównań z ekonomii politycznej: radziecki rock przeszedł już dawno etap manufaktury. Kończy się także okres akumulacji pierwotnej – gromadzenia pomysłów, doświadczeń, wniosków z niepowodzeń, sprawdzonych rozwiązań organizacyjnych i koncepcyjnych, a nawet sprzętu. Teraz oczekiwać należy efektów ściśle artystycznych, którymi powinien zaowocować etap burzliwego rozwoju. Pierwsze oznaki nowej jakości widoczne są już dzisiaj i o tym postaram się napisać w następnych korespondencjach o poszczególnych grupach i interesujących artystach. Bowiem reszta zależy już tylko od artystów.

ANDRZEJ WĘŻYKOWSKI



SCENA Z ROCK-OPERY *JUNONA I AWOŚ*






WIESŁAWA KRÓLIKOWSKIEGO ROZMOWY Z MUZYKAMI ZESPOŁU TSA

# Jestem sumieniem zespołu

ROZMOWA Z MARKIEM PIEKARCZYKIEM

– Podobno twoje związki z muzyką młodzieżową datują się od 1969 r. ...

*– Tak. Był wtedy w Bochni pewien zespół i nie mieli tekstów. Napisałem dla nich jeden. Był to w ogóle mój pierwszy tekst. Taki protest-song: pieśń w obronie drzew. Wyobraziłem sobie, że wszystkie są skazane na wycięcie, na zagładę... Kiedy poszedłem na próbę i usłyszałem, jak to zaśpiewał wokalista tej grupy – zdenerwowałem się. Tłumaczyłem, że tak się nie śpiewa, a oni na to: „pokaż!". Wziąłem mikrofon i spróbowałem sam...*

– Czy wcześniej śpiewałeś?

*– Raczej nie. Za to zawsze chętnie słuchałem muzyki. Jeśli już zdarzyło mi się pośpiewać, to gdzieś, gdzie nikt nie słyszał mojego głosu: w lesie, na łące. A wtedy na próbie, ci ludzie z zespołu zgłupieli, bo potrafiłem zaśpiewać numer, którego się nie uczyłem. I tak to się zaczęło. Grupa nazywała się Nemo, występowałem z nią, dopóki istniała – mniej więcej do 1972 r. Potem byłem w zespole Biała 21, też amatorskim, ale o niećo wyższych lotach. Zacząłem tam rządzić jako człowiek „nawiedzony" (śmiech). Zajmowałem się tekstami, muzyką i jeszcze aranżowałem. Gitarzyście śpiewałem, jak ma zagrać. Grałem trochę na gitarze, więc gdy było trzeba, podkładałem jakieś akordy. Albo robiłem utwory z kimś na spółkę. Na zasadzie, że jak miał trzy funkcje na gitarze, to mówiłem mu: „o fajne, zostaw!". Z wszystkiego mogłem zrobić numer i nawet mi to odpowiadało. Nie musiałem tymi palcami ruszać, głową ruszałem. Parę utworów miałem całkiem rozbudowanych. Nawet na jakimś przeglądzie wojewódzkim dostałem nagrodę za...instrumentację. Robiłem jeszcze różne dziwne rzeczy. Np. z zespołem Monastyr śpiewałem poezję...*

– O ile pamiętam, była to grupa z Ciechanowa...

*– Specjalnie zdałem do policealnego studium kulturalno-oświatowego w tym mieście, żeby z nimi występować. Z Monastyrem śpiewałem przeszło rok. Wzięliśmy udział w Festiwalu Piosenki Studenckiej, w reprezentacji Warszawy...*

– Jak wspominasz swoje pierwsze spotkanie z TSA?

*– To było na przeglądzie w Nysie. Przyjechałem tam z tarnowskim zespołem Sektor A. Muzycy z TSA patrzyli na mnie podejrzliwie. Taki powiatowy Karel Gott, nawyki piosenkarskie...*

– Jaki repertuar wtedy wykonywałeś?

*– Powiedzmy, że soulowo-rockowy.*

– *51*, jedno z pierwszych nagrań TSA, pozwala podejrzewać, że byłeś kiedyś wokalistą „niemenującym".

*– Rzeczywiście, wpływy Niemena były duże...*

– W jednym z wywiadów podałeś długą listę wykonawców, którzy cię inspirują. Ale od kilku lat twój śpiew upodabnia się do maniery wokalistów AC/DC: Bona Scotta i jego imitatora – Briana Johnsona.

*– No, może nie całkiem. Np. w „White Death" śpiewam inaczej, soulowo.*

– Jednak posługujesz się nawet podobną barwą głosu...

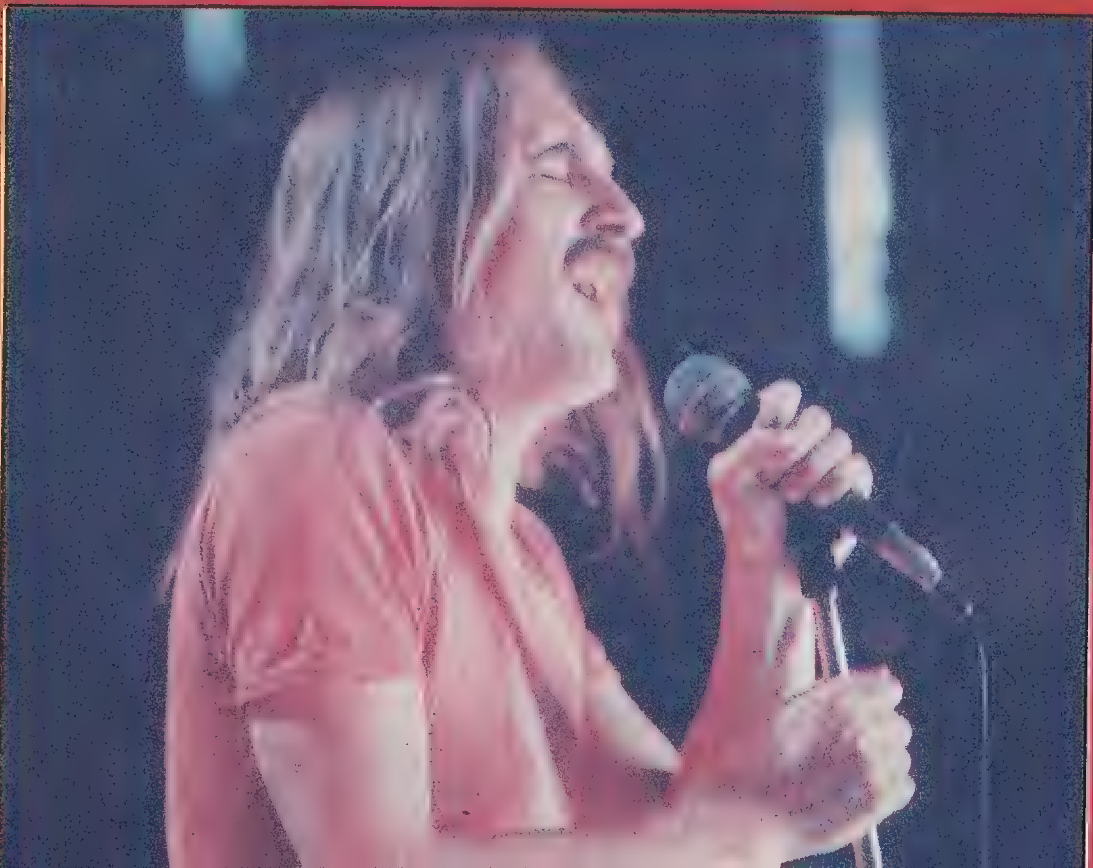
*– Po prostu, mam zbliżoną... A Bon Scott to rzeczywiście przytłaczający wzór. Zaczynając współpracę z TSA znalazłem się w dość szczególnej sytuacji. Wyobraź sobie faceta, którego może nawet interesował ciężki, ostry rock, ale poza Led Zeppelin nie wychodził. I nagle zaczął słuchać heavy metal, wszystko to odkrył. Na początku Bon Scott nie zrobił na mnie specjalnego wrażenia, takie sobie „charczące" dźwięki. A później stwierdziłem, że śpiewa bardzo lekko, z feelingiem, z bluesem. Genialny wokalista. I doszedłem do wniosku, że go nie naśladuję, nie jestem w stanie...*

– Z tego, co powiedziałem na temat twego śpiewu, nie chciałbym robić zarzutu. Uważam, że jesteś jedynym w kraju wokalistą, któremu udaje się naprawdę przekonująco wykonywać repertuar heavy metal.

*– W tym roku w Jarocinie usłyszałem dwóch bardzo dobrych. Zaskoczyli mnie...*

– Porozmawiajmy o tekstach, które śpiewasz. Może byś powiedział coś o kulisach twojej spółki autorskiej z Jackiem Rzehakiem.

*– Uważam, że każdy wykonawca rockowy powinien sam pisać sobie teksty. Sądzę też, iż teksty muszą być prawdziwe. Zależy mi na tym. Ale w moim przypadku sprawa jest złożona: zawsze pisałem kiepskie rzeczy. Jestem sentymentalny, tylko patrzeć, jak zacznę poezję wstawiać... Może i nawet nie w tym problem. Niestety, je-*



Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

*stem kimś, kto ma tysiąc pomysłów na sekundę i dlatego zwykle nie potrafię sam pracować – mówić do ściany, do kartki. Ja muszę mieć rozmówcę... Od początku pilnowałem, by akcenty zdaniowe zgadzały się z muzycznymi (jak słyszę, że ktoś śpiewając przesuwa akcent, to dla mnie jest..., a i zawodowym tekściarzom zdarzają się takie potknięcia). Stopniowo wtrącałem się coraz bardziej do treści tekstów, które przynosił Rzehak, coraz więcej zmieniałem. Pierwszym tekstem zrobionym wspólnie były „Zwierzenia kontestatora". Rzehak napisał tam: „chciałbym być największym łgarzem". Ja mu na to: Jacek, przecież ja taki nie jestem, nie będę śpiewał tekstów, w których ma być tylko „jajo", zgryw. Chciałem nadać tej piosence podwójne znaczenie, na zasadzie: „chciałbym chociaż raz wariatem być – prawdę wam dać" itd. I z tego wszystkiego wykluła się współpraca. Ostatnio Jacek jest coraz bardziej zajęty swoimi menażerskimi sprawami, nie ma czasu na pisanie. Ale zawsze ma dobre pomysły!*

– Początkowo teksty TSA układały się w pewną konwencję; mogącą razić prostotą języka i niekiedy trywialną, ale w sumie dość świeżą i dobrze pasującą do charakteru repertuaru. Później jakby zaczęło się to załamywać i pojawiły się teksty, które mnie przynajmniej wydają się sztuczne, jak np. *Heavy metal świat*, w którym tłumaczycie się z głośności waszej muzyki – ponoć wymuszonej wielkomiejskim hałasem.

*– Jest w tym coś prawdziwego. Heavy metal ma u nas najwięcej zwolenników w dużych miastach... Zawsze są teksty, co do których mam wątpliwości i takie, których będę bronił do końca. Z trzeciej płyty będzie to „Maratończyk". Jakby nikt nie rozumiał tego tekstu. A przecież jest to kpina z wszelkiej filozofii życiowej, kpina z człowieczka, któremu udało się coś znaleźć na uzasadnienie swojej egzystencji.*

– Jednym z warunków istnienia TSA jest określona frekwencja na koncertach. Jak to było z publicznością w ciągu tych blisko pięciu lat? Może też masz jakieś ogólne spostrzeżenia na temat waszej publiczności...

*– Na początku waliły tłumy, ale szybko zdałem sobie sprawę, że to tylko moda, pęd, snobizm. To nie było z miłości do zespołu, a ja nie przeżyłem tego odkrycia ciężko, bo nigdy nie byłem skłonny uwierzyć, że jestem najlepszy – coś takiego mi nie zagrażało. W pewnym momencie zrobiliśmy w Krakowie program telewizyjny i byłem pewien, że po jego emisji zmniejszy się ilość publiczności. Dalej nie było źle z frekwencją, ale ci, co chcieli nas tylko zobaczyć, co po prostu byli ciekawi – raczej odpadli, bo już widzieli nas w telewizorze... W ciągu tych lat bywały wahania. Np. na pożegnalnych koncertach w starym składzie wszędzie mieliśmy komplety. Ludzie u nas lubią sensację... Czekałem, aż przyjdzie dzień, że już prawie nikt nie przyjdzie, ale okazało się, że mamy swoich fanów, którzy interesują się naszą muzyką.*

– Czy jesteś pewien, że ciężki rock to twój ostateczny wybór?

*– Dziś mogę bez wahania odpowiedzieć „tak". Denerwują mnie ładni i gładcy wokaliści, którzy śpiewają niemęsko.*

– Jak się czujesz na co dzień w roli wokalisty jednego z najpopularniejszych zespołów?

*– Normalnie... Chcę pozostać zwykłym facetem z małego miasta. Oczywiście zdarzają się różne sytuacje...*

– Takie jak „przygoda" Janusza Panasewicza w Olecku, gdzie został pobity przez chuliganów?

*– Nie... Tak źle nie jest. Ja raczej nie wzbudzam agresji, jakoś to umiem rozładować. Byli tacy, co zaczepiali mnie, ale to nie wychodzi: mnie nie można zbić z przyjemnością, bo ja nie oddaję... W ogóle stykam się ze skrajnie różnymi reakcjami. Od przyjacielskich do całkowicie nienawistnych. Wiem, że wszyscy uważnie przyglądają mi się. Patrzą, jak jestem ubrany, gdy wracam z wyjazdów. A ja ich rozczarowuję. Wyjechałem do Belgii w dżinsach i w postrzępionej kurtce – i w tym samym wróciłem.*

– Nie chciałeś przenieść się – np. do Warszawy? Ułatwiłoby to wiele spraw. Bo jak na razie, jesteście zespołem rozsianym po całej Polsce: menażer mieszka w Warszawie, muzycy w trzech różnych kątach kraju...

*– Nie, nie przeniosę się. Jak sobie kupię dom, to wszystkich ich ściągnę do siebie... A mówiąc serio – przydałoby się trochę pieniędzy, żeby można było robić tyle prób, ile trzeba, dokupić dobrego sprzętu i móc na nic nie patrzeć, tylko nagrywać porządną muzykę...*

– A jak oceniasz to, co do tej pory zrobiliście?

*– Chwilami wydaje mi się, że powinniśmy tylko nagrywać „na żywo". Studio jest jednak oszustwem, stajemy się innym zespołem. Mam w domu nasze nagranie z koncertów z tournée z Nazarethem i ciarki mnie przechodzą, gdy słyszę ten ryk sali, tę muzykę, która idzie tak elegancko, wpadek prawie nie ma... Zresztą, nieważne są wpadki – ludzka rzecz. Mnie męczy perfekcjonizm. Ktoś, kto uważnie słuchał Rolling Stones wie, że nie na tym rock polega...*

– Jesteś najstarszy w TSA. Czy coś z tego wynika?

*– Chyba sobie wmówiłem, że jestem sumieniem tego zespołu... Wiem, że pewnych rzeczy nigdy nie zrobimy. Mówię mając świadomość obecnej sytuacji: organizatorzy imprez są na ogół leniwi, pazerni i wygodni. Przyzwyczaili się, że kapele nabijały im kieszeń, bez żadnego wysiłku ze strony ich samych. I nagle oto jest nasycenie rynku, bilety drogie i trzeba klientów naganiać. Wiadomo, że organizator zamiast ruszyć głową, będzie oczekiwał od zespołów kompromisów, np. rezygnacji z podstawowych warunków bytowych i mieszkania w autobusie przez całą trasę.*

– Mieliście już kontakt z ludźmi z zachodnioeuropejskiego show-businessu; weźmy choćby belgijskiego producenta waszej płyty dla Mausoleum, Josa Kloeka...

*– Biedni ludzie* (śmiech). *W klubie, w Belgii, gdy zobaczyli jak się ruszamy na estradzie, zaraz padło pytanie, kto nam opracował choreografię! A gdyby to od nich zależało, nasz longplay dla Mausoleum zabrzmiałby, jak jakiś Spitfire czy inna grupa heavy, jakich teraz setki. Ja w pewnym momencie nie wytrzymałem i postawiłem się. Sam sobie mogę nagrać płytę i w d... mam czyjeś uwagi, że nie brzmimy nowocześnie. Ważne, żeby wypaść prawdziwie... Dziś wiem, co chcę wykonywać, ale nie wiem już, gdzie się zaczyna i kończy heavy metal. I jest mi obojętne, jak nazwać naszą muzykę.*

– Może na koniec powiedz, jaki masz w nią wkład?

*– Są numery, które sam zacząłem, w domu, przy gitarze. Np. tak powstał „Alien", później Nowak zaczął mi grzebać w harmonii i rzecz komplikować. Ale zwykle dodaję coś od siebie, gdy już istnieje pokład gitarowy. Mogę melorecytować tekst, jednak raczej dążę do czegoś bardziej śpiewnego. Nie uważam, aby chwytliwa linia wokalna psuła coś w ciężkim rocku. Ale jako wokalista, zawsze muszę się podporządkować całości brzmienia, głos ludzki musi być jak jeden z instrumentów. To zasada, która obowiązuje w ciężkim rocku od czasu Led Zeppelin i chyba nic lepszego nie można wymyślić. Często na próbach spieram się ze Stefanem, ja – wokalista chcę, żeby w utworach było więcej odcinków gitarowych, bez śpiewu. No bo zastanówmy się, dlaczego zostałem wokalistą? Bo nie umiem dobrze grać na żadnym instrumencie.*



# Zawsze chciałem grać rock'n'roll

ROZMOWA
ze STEFANEM
MACHELEM

TSA

– Od pięciu lat jesteś znany dzięki występom w TSA. Co robiłeś, zanim trafiłeś do tego zespołu?

*– Właściwie od dziecka stykałem się z muzyką... Gdy byłem w VII klasie mama doprowadziła mnie na lekcje gitary, żebym się nie szlajał, nie pił wódki i nie palił papierosów... Wybrałem gitarę, bo wszyscy naokoło grali na tym instrumencie. Pod koniec szkoły podstawowej założyliśmy zespół. Była to taka śmieszna grupa, która występowała na szkolnych imprezach, a kolega Andrzej Nowak grał w niej na instrumentach klawiszowych i śpiewał. Zespół rozpadł się, bo przyszła fala jazzu. Nie wypadało grać nic innego. Chodziłem już wtedy do liceum, był to bodajże 1976 rok. Miałem wówczas jeszcze drugi zespół, założony z moim starszym bratem. Brat grał na gitarze basowej, wzięliśmy perkusistę i to on nas namówił, żeby spróbować jazzowego grania. Brat teraz występuje w orkiestrze Miliana... Ja po dwóch latach wypadłem z tamtego układu, bo zawsze chciałem grać rock'n'roll, chociaż nie zawsze był on u nas w modzie...*

*Przez jakiś czas byłem w próżni, zająłem się nauką w liceum. Do tej samej szkoły o klasę wyżej chodził Andrzej Nowak. Trochę graliśmy razem, rozchodziliśmy się, znowu graliśmy. Obaj zdawaliśmy na pedagogikę w Opolu. Mnie zabrakło jednego punktu, on też się nie dostał. W rezultacie wylądowaliśmy w szkole pomaturalnej o kierunku kulturalno-oświatowym. Wtedy to była taka instytucja, w której spotykali się wszyscy ciekawi ludzie z Opola. Andrzej zaczął montować zespół. Założył go z nieodpowiedzialnymi ludźmi i wszystko się rozsypało, ale powstała nazwa: Tajne Stowarzyszenie Abstynentów...*

*W szkole siedziałem z Andrzejem w jednej ławce. Gdy musiał zrezygnować z gitarzysty, który fajnie grał, ale zupełnie nie czuł frazy, zaproponował mi, abym przyszedł na próbę. Mieliśmy do dyspozycji salę poza miastem i czasami grywaliśmy tam po kilkanaście godzin, nawet w nocy. To był okres, kiedy nauczyliśmy się grać, opanowaliśmy wszystkie potrzebne „patenty". Przez rok nasze życie wyglądało mniej więcej tak: granie, przerwa na słuchanie muzyki, granie, przerwa na spanie i tak „na okrągło".*

– Czy już wtedy zaczął formować się skład, w którym wystąpiliście na festiwalu w Jarocinie i zaraz potem zrobiliście ogólnopolską karierę?

*– W pewnym sensie, bo początkowo brał udział w tych próbach Marek Kapłon. Ale stwierdził, że chce wykonywać ciekawszą muzykę i przeszedł do zespołu jazz-rockowego.*

– Co wówczas graliście?

*– Ogólnie biorąc: bluesy. W różnych tonacjach, tempach, rytmach. Były też innego rodzaju utwory, hard-rockowe. Sklejaliśmy różne pomysły i staraliśmy się na takiej podstawie improwizować...*

– W tym repertuarze zwróciliście na siebie uwagę w Jarocinie, w czerwcu 1981 roku...

*– Bardzo mi odpowiada taka muzyka. Grając ją mogę tańczyć, uśmiechać się do wszystkich. To jest komfort: grać głośno to, co lubię i najlepiej umiem. Ale wtedy, w Jarocinie, nie zrezygnowaliśmy z typowego bluesa i rock'n'rolla.*

– Może jeszcze wróćmy do początków TSA. Z naszej rozmowy sprzed kilku lat wynikło, że zespół ostatecznie powstał jesienią 1980 r. po warsztatach muzycznych w Głubczycach.

*– Tak. Wtedy wrócił Kapłon i doszedł „Johan" czyli Janusz Niekrasz, który przedtem grał jazz-rock, ale potrafił odnaleźć się w nowej konwencji i TSA wiele mu zawdzięcza... Zaszyliśmy się w domu kultury, tylko Jarocin mieliśmy w głowach. Były co prawda jakieś przeglądy, w których braliśmy udział. Jednak nie mieliśmy złudzeń: nikomu to nic nie dawało.*

– Słyszałem od innych uczestników Jarocina 81, że nie kryliście, iż przyjechaliście, aby wygrać.

*– Naprawdę tylko tego chcieliśmy.*

– Po latach może się to wydać zupełnie dziwne: grupa heavy metal bez wokalisty. Faktem jest, że należący w tamtym czasie do czołówki zespół Krzak starał się udowodnić, że rock może być tylko muzyką instrumentalną...

*– Chyba domyślasz się dlaczego wystąpiliśmy bez wokalisty. Bo u nas po prostu prawie nikt nie umie śpiewać rockowego repertuaru. Było dużo chętnych, Andrzej też próbował, ale nie chcieliśmy psuć naszej muzyki kiepskim śpiewem. Jednak cały czas myśleliśmy o znalezieniu odpowiedniego kandydata...*

– Z Markiem Piekarczykiem zetknęliście się już wcześniej...

*– Rzeczywiście, jeździł na te same co my przeglądy z zespołem Sektor A. Spodobał nam się, ale nie rozmawialiśmy na ten temat, bo on mieszkał w Bochni, a my – w Opolu. Po naszym występie w Jarocinie cały biznes zaczął huczeć i w związku z tym okazało się, że te kilkaset kilometrów to nie problem. Znalazły się też pieniądze na sprzęt, żeby mógł jakoś zabrzmieć z nami.*

– Właśnie: sprzęt. Jakich gitar i wzmacniaczy używałeś? I jakich teraz używasz?

*– Jedną gitarę kiedyś sam sobie zrobiłem. W Jarocinie miałem instrument, z którym później objechałem całą Polskę. Była to krajowa kopia Gibsona SG, wcześniej przeszła przez sporo rąk. Przede mną grał na niej Marek Raduli, który zresztą przez pewien czas uczestniczył w próbach TSA – kiedy zespół jeszcze nie uformował się ostatecznie. Od trzech lat gram na oryginalnym Gibsonie SG. W czasie koncertów przydałaby mi się jeszcze druga gitara, ale na razie nie mam na to pieniędzy. Nie używam dodatkowych przystawek, wystarcza mi długi przewód i wzmacniacz Marshalla, „skrosowany" i mocno odkręcony. To nie jest wzmacniacz, który obecnie można kupić w sklepie. To jest seria „super", dość rzadka, i – co jest bardzo ważne – ma 10 lat. Nowe nie dają takiego efektu. Ci, co brzmią dobrze w heavy metal, grają na starych. Dokładnie nie powiem na czym to polega, ale po prostu technologia była kiedyś trochę inna.*

– Przejdźmy od technologii do muzyki. Jesteś kompozytorem lub współkompozytorem znacznej części repertuaru TSA. Jak pracujesz nad nowymi utworami?

*– Trudno mi dokładnie odpowiedzieć. Biorę gitarę i czasami pojawia się coś, co mi się podoba. Nagrywam to na magnetofon i staram się rozwinąć dany pomysł. Dużo motywów można zagrać ostro na gitarze, ale – oczywiście – nie wszystkie się nadają. Nie chcę przez to powiedzieć, że uważam swoje kompozycje za dobre. Po*

»



prostu staram się zrobić coś, co ładnie brzmi i co chce się grać. Zwykle zaczynamy od drobnego pomysłu, który wydaje nam się ciekawy, a dopiero potem powstaje struktura utworu.

– Czy zdarzało wam się przerabiać na piosenki kompozycje instrumentalne, z którymi pojechaliście do Jarocina?

– *Jeszcze jakiś czas mieliśmy te utwory w repertuarze, bo było zbyt mało czasu na zrobienie nowego programu, już z wokalistą – ledwie dwa miesiące. Ale z tej muzyki instrumentalnej wynikły bodaj tylko dwie piosenki: „Spółka" i „51". Do tego drugiego utworu Piekarczyk bardzo się zapalił i sporo wniósł od siebie... Początkowo nowe piosenki powstawały jako numery instrumentalne i do tego dopasowywało się linie wokalne. Teraz trochę to inaczej wygląda, bo na próbach jest cały zespół – chociaż często zdarza się, że kolejność jest właśnie taka... Nowe utwory powstają w różny sposób. Np. ostatnio, przed koncertem w Gdyni, Marek powiedział mi, że chodzi mu po głowie numer w określonej tonacji. I ja akurat miałem pewien pomysł. I okazało się, że jedno do drugiego idealnie pasuje.*

– Sądzę jednak, że praca zespołowa nad ostatecznym kształtem utworu odgrywa dużą rolę. A w każdym razie macie w repertuarze kompozycje robiące wrażenie jakby zaimprowizowanych zbiorowo – np. *Maratończyk*, powstały na bazie 12-taktowego bluesa.

– *Rzeczywiście, utwór ten powstał na próbie przed koncertem: Andrzej zaczął coś grać, „kupiliśmy" to, zagraliśmy z nim razem – jeszcze bez tych zmian akordowych – i okazało się, że można z tego zrobić piosenkę. Marek dośpiewał swoje, używając słów, które mu akurat przyszły na myśl, i tylko potem był kłopot z dopasowaniem tekstu, będącego bardziej serio.*

– Andrzej Nowak opuścił TSA pod koniec 1983 r. Myślę, że związane z tym emocje na tyle opadły, iż można już podsumować rolę, jaką odegrał w zespole.

– *Jak już mówiłem, to on założył tę grupę. Wykonał bardzo dużą część roboty, większą niż ja.*

– Wobec tego jak sobie radzicie bez niego?

– *Rozwinęliśmy się, poszliśmy do przodu.*

– Jednak od czasu przygotowania longplaya *Heavy Metal World* dla Poltonu – a więc od przeszło dwóch lat – nie nagraliście żadnej płyty z nowym repertuarem.

– *Wynikło to w znacznym stopniu z przyczyn od nas niezależnych. Nowe utwory wykonujemy już od dość dawna w trakcie koncertów i najprawdopodobniej trafią one na płytę, którą również nagramy dla Poltonu.*

– Jak oceniasz dotychczasowe nagrania TSA?

– *Żadna z płyt nie jest na tyle dobra, żeby można było mieć szczerą satysfakcję.*

– Gotów jestem bronić waszego debiutanckiego longplaya, zrealizowanego „na żywo". Udało wam się tu osiągnąć sugestywne brzmienie, wykazać swobodę w operowaniu wyrazowymi schematami ciężkiego rocka, uniknąć sztuczności. Całość ma zupełnie wyjątkową atmosferę jak na polskie płyty z muzyką młodzieżową...

– *Nie powiem, że mi się ten longplay nie podoba. Uważam, iż zawiera najwięcej dobrej muzyki.*

– Jest tu twoja kompozycja *Wyprzedaż*, w duchu hard-rockowym wykorzystująca efekt dialogu gitarowo-wokalnego. O ile utwór ten w riffowym podkładzie zdradza zapożyczenia z *Night Of The Long Knives* z repertuaru AC/DC, to *Chodzą ludzie* – piosenka skomponowana przez ciebie i Piekarczyka – jakby jest próbą głębszego wniknięcia w styl tamtej grupy. Również *Na co cię stać* z drugiego longplaya nawiązuje do charakterystycznej dla AC/DC konwencji...

– *Sądzę, że już mogę się przyznać, iż jesteśmy całkowicie zafascynowani tym zespołem. Obejrzałem ich wideo, znam wszystkie płyty – naprawdę idealny wzorzec.*

– Czy nie obawiasz się, że mówiąc tak ułatwiasz zadanie tym, którzy chcą widzieć w TSA zespół kopiujący muzykę anglosaską?

– *Umieściliśmy na naszej trzeciej płycie taki góralski żart – „TSA pod Tatrami". Można było zrobić coś bardziej serio w oparciu o polski folklor, ale każdy kij ma dwa końce: dla części słuchaczy stalibyśmy się koniunkturalistami...*

– Przy okazji można dodać, że muzyczna oryginalność w dzisiejszym heavy metal prawie nie istnieje, a AC/DC – obiektywnie biorąc – wyróżnia się od lat w tego rodzaju muzyce.

– *Moim zdaniem AC/DC gra muzykę, która jest połączeniem The Rolling Stones i Led Zeppelin – trudno więc o coś lepszego w rocku. Jeśli już jednak musiałbym jakoś zaklasyfikować to, co wykonuje AC/DC, nie użyłbym dziś słowa heavy metal, ale rock'n'roll...*

– A więc co obecnie oznacza dla ciebie heavy metal?

– *Te setki czy tysiące zespołów, które pojawiły się w ostatnich latach i są reklamowane jako „metalowe". My tej muzyki nie słuchamy, bo w niej nic nie ma. Nie wypowiadam się tu w imieniu „gdańskiej frakcji" naszego zespołu* (występujący od 1984 r. w TSA gitarzysta Antoni Degutis i perkusista Zbigniew Kraszewski – przyp. W.K.), *bo oni mają swoje rzeczy, których słuchają.*

– W takim razie co zaciekawiło cię w muzyce rockowej lat osiemdziesiątych?

– *Znalazłem coś dla siebie na płycie „Eliminator" ZZ Top. Ale najchętniej słucham AC/DC, a ze starszych rzeczy – Led Zeppelin i Jimi Hendrixa, którego nagrania to prawdziwa kopalnia pomysłów.*

– Wstęp i twoje solo w *Heavy Metal Świat*...

– *Zgadza się. Wprowadziłem w tym utworze motywy hendrixowskie i fragmentami taki rodzaj faktury... Jest mi strasznie trudno mówić o muzyce w ten sposób. Robiąc utwory nie dyskutujemy na takie tematy.*




# Nie żałuję...

Mówi JACEK RZEHAK

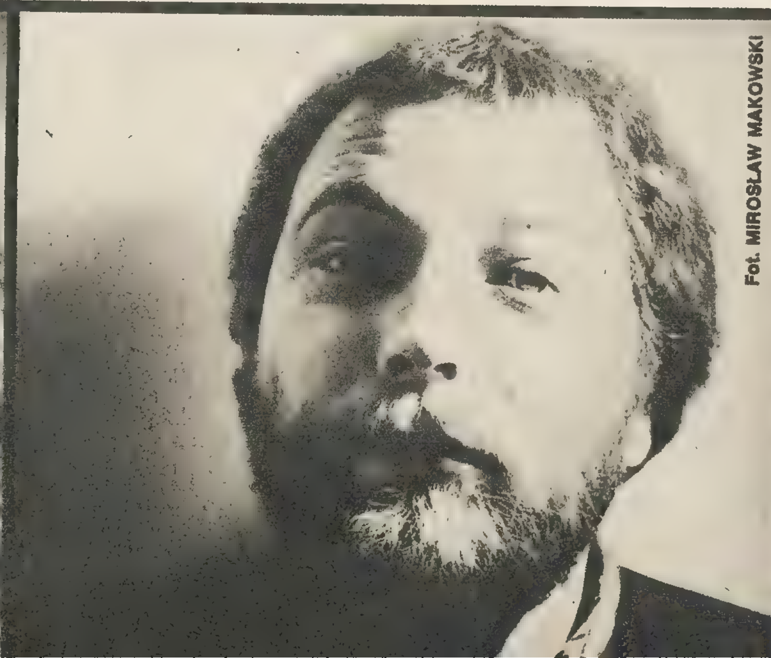
*W 1980 r. mieszkałem w Krakowie, pisałem scenariusze do filmów rysunkowych i próbowałem pisać teksty piosenek. Gdy poznałem Marka Piekarczyka, zacząłem szukać zespołu, w którym mógłbym śpiewać rock, a obaj moglibyśmy realizować własne ambicje. W związku z tym skorzystałem z zaproszenia Jacka Sylwina i w następnym roku pojechałem na festiwal w Jarocinie. Tam spotkałem się z Piekarczykiem, który pojechał z zespołem Sektor A. Była to niezapomniana impreza i dziwne czasy. Nie było co jeść, nie było co palić, ale ten Jarocin '81 okazał się chyba najbardziej żywiołowy, spontaniczny. Tam poznałem się z TSA. Szli jak burza na przeglądach i plotka o tym poprzedziła ich występ na festiwalu. Jak wiadomo, okazali się sensacją imprezy. Sylwin obiecał im opiekę impresaryjną, lecz zasugerował, żeby Marek Piekarczyk przeszedł do TSA. Odbyliśmy skomplikowaną naradę i zapadła decyzja, że będziemy pracować wspólnie. Może nie od samego początku byliśmy zdecydowani, co chcemy robić, ale czuliśmy podobnie... Sądziłem, że mój udział będzie się wiązał ze stroną artystyczną i chciałem pracować głównie z Markiem, jako tekściarz. Ale Sylwin, który był wtedy dyrektorem Agencji Koncertowej PSJ, zachęcił mnie i namówił, abym został menażerem zespołu. W pewnym sensie miałem potrzebne doświadczenie, wyniesione z pracy w Teatrze STU, przeszedłem tam twardą szkołę i wiele się nauczyłem. Tak więc dałem się Sylwinowi przekonać i dziś wcale tego nie żałuję. Mam satysfakcję, że przyczyniłem się do powstania fenomenu, jakim okazało się u nas TSA.*

*TSA po blisko 5 latach, które upłynęły od debiutu w Jarocinie, to zespół doświadczony i wiedzący, czego chce. Nikt nas przez ten czas nie rozpieszczał. Wprost przeciwnie: atakowano nas zewsząd, prowokowano... Dziś jesteśmy w sytuacji, że mimo dwóch albumów wydanych na Zachodzie, nadal stoimy na pozycji wyjściowej na tamten rynek. Ostatnio dotarła do nas wiadomość, że firma Mausoleum – która wydała drugą z tych płyt, „Heavy Metal World" – jest na granicy bankructwa i trzeba liczyć się z rozwiązaniem jej w najbliższym czasie. Czyli nasze kilkuletnie przygotowania mogą pójść na marne, nia ma już co liczyć na akcję promocyjną. To jest dla nas bardzo smutne, ale nie zamierzamy rezygnować. Nie ukrywam, że jest nam nielekko, także z powodu sytuacji panującej na polskim rynku, gdzie jesteśmy skazani na ciężką pracę bez perspektyw i osamotnieni (jeśli nie liczyć opieki Biura Usług Promocyjnych, dzięki której TSA w ogóle może funkcjonować, nie mówię tego z grzeczności...).*

*Sądzę, że to, co teraz gramy, jest na tyle interesujące, iż 1986 r. może okazać się przełomowy. Może sprawdzi się porzekadło „do trzech razy sztuka..." i następne porozumienie z zagranicznym kontrahentem okaże się bardziej efektywne. A w kraju powinien ukazać się w lutym singel, który będzie zapowiedzią nowego longplaya.*

Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI





Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

# U NAS W ROCK-BIZNESIE

**z MARCINEM JACOBSONEM,** menażerem rozmawia WITOLD PAWŁOWSKI

– Zawód menażera (taką pisownię zaleca „Słownik wyrazów obcych" PWN) podobno będzie wkrótce uznany i zalegalizowany również u nas, w rock-biznesie. Ilu mamy menażerów nie zalegalizowanych?

– Kilkudziesięciu. O nowych przepisach słyszymy od dwóch lat. I nic.

– Czy są one aż tak ważne?

– Owszem. Te które nadal obowiązują, powstały w połowie lat sześćdziesiątych, a od epoki Beatlesów coś się przecież zmieniło. Również u nas. Te przepisy przewidują etat dla kierownika zespołu, który odpowiada za wszystko, co związane z koncertami zespołu. I za nic innego. A reklama, informacja, serwis zdjęciowy, promocja, wszystko to, co związane z budowaniem „image" zespołu? A nagrania, a kontrakty zagraniczne? Takich czynności przepisy nie przewidują. Dlatego w praktyce zespoły zatrudniają osobno road-managera, który organizuje koncerty i menażera zespołu, który dba o całą resztę. Ażeby im zapłacić, trzeba ich zatrudnić na różnych fikcyjnych etatach albo na cichej, prywatnej pensji w zespole.

– To znaczy, że życie było do tej pory silniejszy niż przepisy. I bardzo dobrze. I jakoś się to wszystko kręciło. Po co jeszcze jeden papierek? Co on zmieni?

– Jeszcze nie wiadomo, jakimi obostrzeniami będzie ten papierek obwarowany, czy wymagany będzie np. dyplom szkoły muzycznej, kurs reklamy, ministerialna weryfikacja czy inny bzdurny wymóg. Otóż generalnie cała tragedia polega na tym, że to się nie kręci. Bo nie może. Przepisy stały się całkowicie anachroniczne. Wyznaczają artystom stałe stawki, niezależnie od tego czy grają dla 20 widzów, czy dla 20 tysięcy. W okresie boomu rockowego organizatorzy potrafili zarobić na koncercie półtora miliona, a muzyk dostawał grosze. Wreszcie powiedział: dosyć i od tej pory przepisy sobie, życie sobie. Trzeba tysięcy sposobów i furtek, żeby móc im zapłacić tyle, ile żądają. I ile im się należy. To tylko przykład pierwszy z brzegu. Wszystkie te rozliczenia to usankcjonowana fikcja. W tabelach zmieniają się tylko stawki, nie zmieniają zasady.

– Ale to przecież bardzo niewielka grupa zawodowa i specyficzna. Obawiam się, czy tę specyfikę uda się wepchnąć w sztywne ramy przepisów.

– To grupa zawodowa wcale nie taka mała. Samych zespołów pierwszo- i drugoligowych, nazwijmy je tak, jest około trzydziestu, a tylko w Jarocinie debiutowało w tym roku ze 300.

– Ile jest takich, dla których granie jest podstawowym źródłem utrzymania?

– Na pewno kilkadziesiąt, nawet jeśli wszyscy muzycy nie mają weryfikacji ministerialnych. Jest w całym tym towarzystwie mnóstwo przedziwnych formacji, funkcjonujących na Bóg wie jakich zasadach. Żyją głównie z tzw. imprez z glejtami, które zresztą stały się zakałą tego biznesu.

– Dlaczego?

– Organizowane są przez różnych cwaniaczków pod bardzo szczytnymi hasłami, z widownią rozsprzedawaną w zakładach pracy. Na sali jest potem kilka osób, ale bilety sprzedane, więc wszystko w porządku. Tego typu zespoły potrafią obsłużyć od 3 do 6 imprez dziennie.

– I nikt im nie patrzy na ręce?

– Z formalnego punktu widzenia wszystko jest w porządku. A że ilość pomieszczeń, w których można grać, jest bardzo ograniczona, ci magicy wypełniają każdą wolną lukę i przy najmniejszych kosztach własnych wyciągają od ludzi pieniądze za bardzo podejrzaną sztukę.

– I co? Nowe przepisy zakażą grać rock bez perkusisty? Czy raczej jest to kwestia podstawowej uczciwości zawodowej tego środowiska. I sprawa najważniejsza: co właściwie zmienią doskonalsze przepisy, jeśli – teoretycznie rzecz biorąc – nie ma u nas w ogóle warunków do grania takiej muzyki.

– To prawda. Już w 1980 r., od pierwszego Jarocina, kiedy wybuchła rockowa moda i hossa, okazało się, że nasz rynek nie jest na to granie zupełnie przygotowany. Te kilka następnych lat, to że zespoły zorganizowały sprzęt, transport, zaplecze, że zagrały tyle koncertów – to wszystko graniczy z cudem. I od samego początku działa na wariackich papierach. Prywatni właściciele sprzętu, technicy, obsługa okazali się po prostu maniakami rocka, bo na imprezach z glejtem mogli przecież zarobić kilka razy więcej. Ale z czasem przyszła świadomość ryzyka zawodowego, bhp, patrzenie na warunki, w jakich się gra. A wreszcie, zaczęło się zmęczenie – trasami, nieustanną prowizorką, wszystkim. W Krzaku, którego byłem menażerem, wprowadziłem coś na kształt angielskiego „ridera" czyli warunki techniczne, jakim powinna odpowiadać sala, estrada, żeby koncert mógł się bezpiecznie odbyć.

– Ile sal w Polsce spełnia te warunki?

– Jeśli patrzeć przez palce – 60, może 100. Jeśli podchodzić rygorystycznie – ze 30. W ciągu dwóch i pół lat koncertów, gdybyśmy się sztywno trzymali ridera, powinniśmy zagrać może 2 koncerty. To było, ze strony organizatorów, nieustanne pasmo beztroski, lekceważenia. Byle kasa była pełna. W Jaśle Estrada Rzeszowska zamiast sceny ustawiła ring bokserski, pod tonowe kolumny dała biurka z płyty wiórowej, a gniazdo zasilania było w samym środku parkietu. Każda odmowa grania w takich warunkach – tamten był jedynym koncertem, który zerwaliśmy – traktowana jest jako fanaberie i że gówniarzom woda sodowa uderza do głowy. Żaden z zespołów, które wchodzą na rynek nie zaryzykuje zerwania koncertu. Chcą i muszą grać jak najwięcej, bo to jedyna szansa, żeby się przebić.

– I grają.

– Wożą ze sobą sprzęt i aparaturę, bo jak uczy doświadczenie, lepiej nie polegać na organizatorach. Co prawda i estrady zaczęły ostatnio inwestować, ale robią to bez głowy. Estrada Lubelska na przykład kupiła bardzo kosztowną i dobrą aparaturę, ale niekompletną. Zapomnieli o mikserach, urządzeniach peryferyjnych, equalizerach, kamerach pogłosowych. Zaczęli to dokupywać. W efekcie część sprzętu już nadaje się do naprawy i nigdy nie zagrał on tak, jak powinien. A gdyby zamiast kolumn – drewna u nas nie brakuje – kupić same głośniki, oszczędziłoby się fundusze na całą resztę. Gorsza jeszcze tragedia niż ze sprzętem jest z jego obsługą, fachowymi siłami technicznymi. To również fanatycy zawodu – żadne racjonalne przesłanki nie przemawiają za tym zawodem, ciężkim, wiecznie w trasie, opłacanym skandalicznie.

– Kto zatem zarabia na koncertach? Przecież do tego się nie dokłada.

– Około 30 proc. kosztów koncertu to honoraria muzyków i ekipy technicznej. Dalsze 30 proc. – koszty techniczne, głównie transportu. 25-30 proc. pochłaniają koszty manipulacyjne i podatki, płacone zresztą w różnej postaci wielokrotnie. Wszystkie honoraria obłożone są 20 proc. podatkiem, podatek płaci też ten, który muzyka wynajmuje, a cała impreza obciążona jest z kolei dużym podatkiem obrotowym. Co więcej, nie przewidziano, że pracownicy techniczni żyją wyłącznie z umów – zleceń. Trudno zresztą ogarnąć cały ten gąszcz podatkowy, jedno jest pewne: zdziera, ile się da. Wcześniej zespoły ratowały się półlegalną sprzedażą reklamy, znaczków, plakatów. Z tych dodatkowych wpływów opłacało się ekipę techniczną i łatało inne dziury, ale i to źródło ostatnio wysycha. Dlatego czarno widzę. Jeśli nie zmienią się przepisy i zasady organizacyjne w branży.

– Taka wariacka sytuacja trwa już kolejny rok i jakoś to jest. Nikt się nie wycofuje, przybywa następnych.

– Ależ skąd, fluktuacja w rock-biznesie jest największa z możliwych. Są dwa sposoby wycofywania się z branży. Jeden to rezygnacja z ambicji artystycznych i wyjazd do knajpy – to wyjście najpopularniejsze. Drugi to przekwalifikowanie się, zmiana zawodu. Nie chcę być gołosłowny. Co po pięciu latach zostało z muzyki młodej generacji? Krzak rozpadł się, muzycy jakoś funkcjonują, ale na boku. Exodus nie istnieje, Kombi – w innym składzie, nurt wielkogastronomiczny. Mech nie istnieje. Kasa Chorych również. Turbo – gra dwóch muzyków z pierwszego składu. Porter Band nie istnieje. Poza Kombi i Maanamem, który szybko ustabilizował się estradowo, bo zaczął grać za granicą – cała reszta przestała istnieć.

– Smutny bilans.

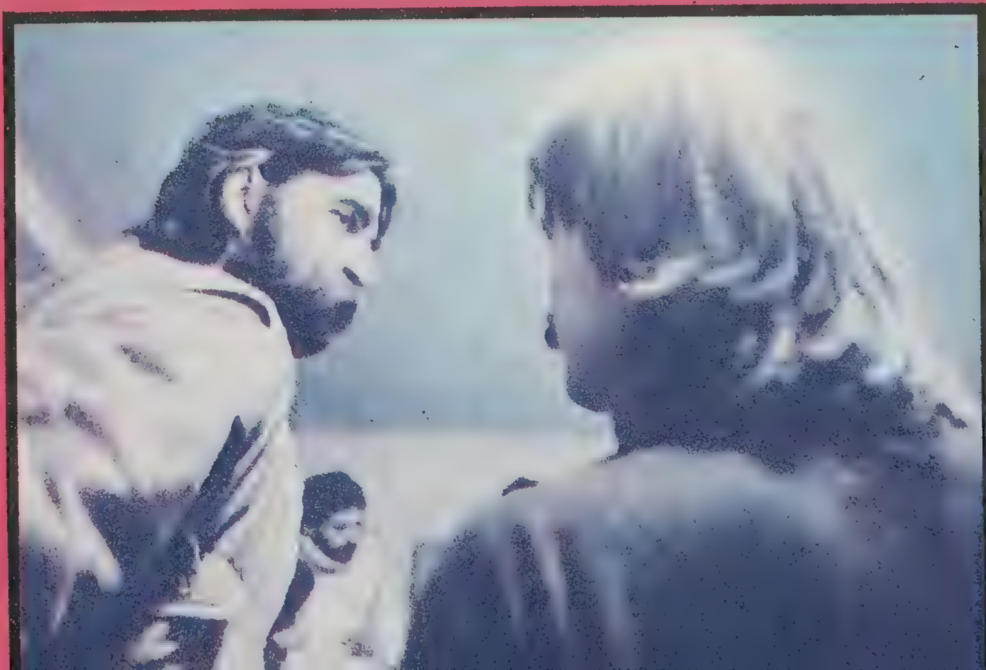
– I dalej: weźmy pierwszy konkurs debiutów w Jarocinie. Argus – nie ma, Artrock – też. Cytrus coś podobno robi, Dżem istnieje, Easy Rider – na obrzeżach, Kryzys, Kwadro – nic. Mietek Blues Band – gdzieś na Wybrzeżu, Ogród Wyobraźni, Paradoks, Playback, Remont, Układ – nic. Przejechaliśmy całą listę. A spora grupa z nich, utalentowana, perspektywiczna, mogła spokojnie funkcjonować, gdyby branża rozrywkowa działała normalnie. To zresztą żadna filozofia. Weźmy sąsiadów.

– Weźmy.

– W NRD zespół, który uzyskał popularność, przechodzi na własny rozrachunek. Staje się przedsiębiorstwem, które dużo zarabia i samo decyduje, na co wydawać. Jeśli przestanie inwestować, dbać o rozwój, szybko przestanie istnieć. Podobnie jest na Węgrzech. W Czechosłowacji ustalono dolną stawkę zarobków muzyka, górna zależy od frekwencji na koncercie. U nas górna stawka dla muzyka to 2 tys. zł. To śmieszne, kiedy struny do gitary kosztują 4 tys., a instrument – pół miliona. Przy takich stawkach muzyk, żeby przeżyć, musi grać. Przynajmniej 100 koncertów w roku, czyli 9 miesięcy w trasie. A gdzie czas na odpoczynek, przerwa na myślenie, na twórczość, na próby. Słowem, gospodarka rabunkowa. Ewidentnym przykładem jest TSA, Lady Pank, Lombard; zespoły, które bardzo szybko zdobyły popularność. Były eksploatowane ile wlezie, ile zdążą zagrać, póki mają swoje 5 minut. Ci ludzie znaleźli się na krawędzi zdrowia psychicznego. I kiedy wreszcie mają pewien powiedzmy luksus materialny i więcej

CD na STR. 29





Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

Dawniej „JAZZ" rok zał. 1956

MM

NR 2(324) ● LUTY 1986 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72. Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. PL ISSN 0239-6904 Nr indeksu 36592 Zam. 96 N-99



***Czekając na kometę Halleya.* Orkiestra Ósmego Dnia, Savitor SVT 025.**

Orkiestra Ósmego Dnia powiększyła skład. Przy nagraniach poprzednich płyt była tylko duetem. Obecnie Janowi A.P. Kaczmarkowi towarzyszy już dwóch gitarzystów – Grzegorz Banaszak i Maciej Talaga oraz śpiewaczka Ewa Iżykowska. Prawdziwym człowiekiem–orkiestrą pozostaje jednak nadal sam Kaczmarek, który imponuje tym razem wszechstronną znajomością najrozmaitszych technik wykonawczych, gra bowiem na instrumentach klawiszowych (syntezatory Yamaha i Roland), dętych (flety), a także na smyczkowej Fidoli Fishera, szczególnie ważnej i eksponowanej.

Główny utwór nowej płyty to *Polonez*, wypełniający całą stronę B. Monotematyczna kompozycja trwa ponad siedemnaście minut. Oparta jest na melodii, która rzeczywiście zawiera pewne charakterystyczne zwroty polonezowe, ale nasuwa też całkiem wyraźne skojarzenia ze średniowiecznym chorałem. Wrażenie podkreślone dodatkowo efektem aranżacyjnym polegającym na unisonowym nakładaniu głosów, słabnie dopiero w momencie wprowadzenia perkusyjnego rytmu. Wyrazisty motyw rytmiczny nie znika już ani na chwilę i staje się coraz mocniejszy, aż do końcowej kulminacji. Później następuje jeszcze jeden finał. Nie muzyczny, bo skonstruowany z wielokrotnie powtarzanych niewyraźnych słów i krótkich zdań o brzmieniu jakby radiowym lub komputerowym. Na pierwszej stronie płyty znalazły się cztery kompozycje krótsze, bardziej proste. Tytułowy utwór *Czekając na kometę Halleya* ujęty został w sposób dosyć stereotypowy, w stylu znanych choćby z wielu filmów „kosmicznych" ilustracji dźwiękowych o monumentalnym, uroczystym charakterze. Muzyce towarzyszy – co również jest dowodem schematyzmu – zniekształcony, komputerowy głos. Ciekawie brzmi *Warkocz*, utwór żywy, przeniknięty tanecznym impulsem. Płyty z pewnością warto posłuchać mimo sporych dłużyzn i niezbyt jasnej koncepcji całości. **(jm)**




***Again*, Marek i Wacek, Pronit PLP 0019**

W fonografii mamy teraz czas Marka i Wacka. Po kilkunastu latach milczenia, kiedy to zdolni nasi rodacy robili zasłużoną karierę za granicą, ostatnich kilkanaście miesięcy przyniosło aż trzy płyty tego duetu. Najpierw Veriton z płytą „romantyczną", potem Wifon z płytą „nowoczesną", wreszcie Pronit z płytą nijaką.

Oto bowiem zacni nasi pianiści postanowili zdyskontować niegdysiejsze powodzenie swojej pierwszej płyty (tu uwaga: powodzenie to było spowodowane w równym stopniu tym, że płyta była dobra, jak i tym, że płyta była przez wiele lat jedyną pozycją duetu w polskich katalogach) i pod firmą Pronitu dają publiczności repryzę słynnego, archiwalnego longplaya. Ponad trzy czwarte repertuaru, to znane z debiutanckiej płyty utwory, tyle, że zmodyfikowane. I tu trzeba by zadać skompromitowane pytanie: czemu to służy?

Muzyka instrumentalna ma od wielu lat wielkie powodzenie. Kiedy przed laty absolwenci konserwatorium zaczęli grać błyskotliwe, pełne humoru pastisze i parafrazy znanych utworów, byli odkryciem na tyle wielkim, że zrobili międzynarodową karierę. Teraz chcą po raz wtóry sprzedać swoje dawne, udane zresztą pomysły. Tylko komu? Dawny wielbiciel woli ich w tamtych, skrzących się młodzieńczą werwą miniaturkach, młodszy uzna te nowe rearanżacje za wysiłkowe i nienowoczesne. Zabieg odmłodzenia znanych przecież i wykorzystywanych przez wszystkich, od Radia po Dziennik Telewizyjny i Kronikę Filmową, utworów po prostu się nie udał. Prawzory *Prząśniczki, Słowika, Laury i Filona* okazały się lepsze i naprawdę znakomicie przetrwały próbę czasu. Po cóż więc różówić im policzki i sztucznie odmładzać, skoro zachowały dawny wigor i werwę?

Generalnie jestem przeciwny sprzedawaniu starego towaru w nowym opakowaniu, stąd dziwię się, że Pionki poszły na taki numer, ale jeszcze bardziej dziwię się artystom, którzy przecież mają ogromny repertuar, a gdyby nawet był zastrzeżony przez zagranicznych właścicieli, to mają także talent, który powinien umożliwić im opracowanie nowych, choćby naszych polskich tematów.

I jeszcze jedno. Niewiele polskich kompozycji zrobiło światową karierę, stąd dobrze byłoby wiedzieć, że *Modlitwę dziewicy*, czyli jak ją zatytułowano na płycie *Chciałabym à boję się*, skomponował (skomponowała?) nie żaden (żadna?) „M. Ager", a dziewiętnastowieczna kompozytorka Tekla Bądarzewska. I chwała jej za to. **(ah)**




***Video*, 2 plus 1, Savitor SVT 018.**

Ten ósmy z kolei longplay 2 plus 1, który trafia na krajowy rynek, potwierdza dostrzegalną już wcześniej ambicję tworzenia nowoczesnej pop-music. Permanentną cechą naszego rynku rozrywkowego jest słabość nurtu zasługującego na takie miano, ale mimo to podczas słuchania płyty 2 plus 1 przypomina się smętne przysłowie o krawcu.

Przy okazji trudno nie zadumać się nad fenomenem tej grupy. Janusz Kruk i Elżbieta Dmoch działają pod firmą 2 plus 1 już 15 lat. Zaczynali nawiązując do folk-rockowej konwencji i szukając inspiracji w rodzimym folklorze. Później Kruk – który komponował prawie cały repertuar – skoncentrował się na piosenkach w zamyśle łatwych i chwytliwych, zarazem starając się podtrzymać wizerunek 2 plus 1 jako grupy uprawiającej artystyczne poszukiwania. Służyć temu miały płyty *Aktor* i *Irlandzki tancerz*. Już pierwsza z nich, zrealizowana w 1976 r., bezlitośnie odsłoniła iluzoryczność takich zabiegów: z hołdem złożonym tragicznie zmarłemu Zbigniewowi Cybulskiemu wątpliwie kontrastowała zawartość muzyczna. Suita *Aktor* potwierdziła coś, co w przypadku lidera 2 plus 1 było już oczywiste – łatwość tworzenia według obiegowych wzorów piosenek z prostą harmonizacją, na ogół wesołych i nieco infantylnych. Podjęta pod koniec lat siedemdziesiątych próba usadowienia się na rynku RFN jako zespół disco upłynęła pod znakiem daleko idących kompromisów. 2 plus 1 nagrywało materiał dostarczany przez tamtejszych producentów, a rola grupy zredukowana została do wykonawstwa wokalnego.

Od kilku lat grupa koncentruje się na krajowej karierze. Longplay *Video* stanowi kontynuację i rozwinięcie działań, które zadecydowały o charakterze poprzedniego albumu – *Bez limitu* (z 1983 r.). Na płycie tej zespół starał się osiągnąć większą ekspresję i zmodyfikować brzmienie, dostosować je do obowiązujących w początku lat osiemdziesiątych wzorców aranżacyjnych. Przy tym inteligentnie asekurował się wprowadzając do części utworów ewidentnie pastiszowy klimat (np. *China Boy, Boogie o 7 zbójach*), a niekiedy nawet w ujęciu utworów dochodziło do głosu coś z żartu czy groteski (np. *Nic nie boli*). Nie udało się jednak zatuszować dość bezbarwnego wykonania wokalnego, mimo iż Elżbieta Dmoch – wiodący głos w grupie – ze znaczną swobodą próbowała najrozmaitszych interpretacji.

Na płycie *Video* nowości polegają przede wszystkim na wzbogaceniu i jeszcze większym zróżnicowaniu aranżacji, zgodnie z duchem czasu nie tylko eksponującej elektroniczne brzmienia, ale i wykorzystującej sekcję dętą w sposób charakterystyczny dla młodych obecnie zespołów anglosaskich (np. *Balet rąk*). Dostrzec można dbałość o jak największe urozmaicenie materiału muzycznego, ale nie da się ukryć, że zamierzony efekt osiągnięty zostaje raczej pozornie, gdyż Janusz Kruk z trudem odchodzi od maniery, w której zwykł tworzyć piosenki. Co prawda udało mu się np. dokonać stosunkowo zgrabnej trawestacji szlagierów rock'n'rollowych w rodzaju *Cool Jerk (Koszmar)*, ale od lat ma swoje ulubione motywy, a prostota kompozycji sprawia, że zbyt często bliski jest autoplagiatu. Przekonuje o tym choćby *Wielki mały człowiek*. I jak kiedyś w *Wyspie dzieci*, starając się wykazać większe ambicje, Kruk łączy w obrębie jednego utworu fragmenty o zanadto rozbieżnym charakterze (*Dawno, dawno temu*).

Warstwa słowna piosenek na ogół odbiega od estradowego banału, ale – choć autorami jest grono „markowych" tekściarzy – nie zawsze można zorientować się, o co chodzi, a „humorek" *Nagiej plaży* zupełnie nie przekonuje. Wyróżniają się korzystnie liryczne *Chińskie latawce*. Piosenkę tę – tak jak kilka innych – podpisała oprócz Kruka spółka autorska John Porter&Maciej Zembaty. Nie potrafię rozstrzygnąć, czy oznacza to także wkład Portera w muzykę 2 plus 1. W każdym razie wspomniany utwór ujęty został w sposób najwyraźniej odpowiadający jego gustom, a gościnny udział Portera jako wokalisty dodatkowo uatrakcyjnia tę najbardziej udaną pozycję płyty. **(wk)**




***Lady Go...*, Tomasz Stańko, Muza SX 2224**

Tomasz Stańko przyzwyczaił nas już, że robi wyłącznie to, co godzi w gusta pospolite. W swoich poszukiwaniach nastawił kompas na azymut Sztuki i od dobrych dwudziestu lat podąża w wybranym kierunku. Na tej nieprostej drodze wziął wiele zakrętów, co zaowocowało pokaźnym dorobkiem płytowym i sławą najwybitniejszego przedstawiciela awangardy jazzowej w Europie. Wśród specjalistów uchodzi Stańko za klonowego brata Lestera Bowie. Rzeczywiście, tkwi w tym stwierdzeniu ziarno prawdy. Bowie – człowiek śniady, nie sięga nigdy po instrument nie przywdziawszy przedtem białego kitla. Stańko – odwrotnie. O licu bladym, pokazuje się z trąbką przyobleczony od stóp do głów w czernie.

Reszta to rzecz gustu (i umowy), choć dialektycznego podobieństwa dopatrzymy się wszędzie. Bowie'go Art Ensamble of Chicago jest od jakiegoś czasu uznawany za najlepsze akustyczne combo jazzowe na świecie, zaś grupa Stańki Freelectronic to jeden z bubli w minionym sezonie i w karierze trębacza zarazem. Na domiar złego Stańko z niezrozumiałą konsekwencją pokazuje się z nią, gdzie tylko się da. Free-chaos upstrzony hałasem spięć i przepięć generowanych przez inżyniera dźwięku (na prawach członka zespołu). Wytrzymać to doprawdy trudno...

Znając jednak wytrwałość artysty w bobrowaniu po manowcach jazzu, jestem pewien, że nie stanie w miejscu i popędzi dalej. Do takiego wniosku skłania zresztą wysłuchanie ostatniej płyty Stańki pod nie dopowiedzianym tytułem *Lady Go...* Sądząc po oznakach zewnętrznych, jest ona skierowana głównie do odbiorcy zagranicznego. Wszystkie informacje (poza jedną: „cena 250 zł") sformułowano po angielsku. Płyta dokumentuje skończony już etap peregrynacji twórcy: wycieczkę w krainę rocka. To w sensie artystycznym. Zaś co do konkretów, jest ona zapisem dźwiękowym (choć artystycznie przetworzonym) jakiejś prywatki, w której wzięli udział muzycy (obok Stańki sami znajomi: Witold Szczurek, Apostolis Antymos i Tomasz Hołuj).

Bankiet ten odbył się, jak informuje okładka, w Warszawie w czerwcu 1984 r. Gospodynią była niejaka Marta, czego domyślamy się po tytule jednego z utworów (*Mr Paul At Marta's Place*) jak również tandetnej fotografii kobiety – wyraźnie nagiej. Utrwalono dźwiękiem pierwszych gości (*The First*). Przybył wspomniany pan Paweł oraz Lakis i Basia, także niebieskie ptaki czy inne motyle (*Les Papillons Gris*). Piło denaturat (*Violet Liquor*). Ostatnią piosenkę (*The Last Song*) wyśpiewał na trąbce sam leader. (Nawiasem mówiąc ta ponura ballada – bynajmniej płyty nie kończąca – jest jej najjaśniejszym punktem). Jedynym godnym odnotowania wydarzeniem prywatki było zachęcenie niewiasty (prawdopodobnie nie chodzi tu o lady Godivę) – stąd tytuł płyty *Dalejże panienko...* – do czego, nie wiemy i domyślać się nie chcemy.

Więcej o imprezie powiedzieć się nie da, ponieważ muzyka nie spełnia postulatu ilustracyjności – jest nudna i pozbawiona wyrazu: w dość typowym rockowym entourage'u zabarwionym gdzieniegdzie rytmami latynoskimi, rozbrzmiewają solowe popisy muzyków. Dominują neurotyczne przebiegi po skali w wykonaniu Stańki. Antymos obsługujący perkusję z przystawkami oraz gitary dokumentuje znajomość talentu i dorobku J. Scofielda. Szczurek popisuje się również – zdradzając (w *The First*) szerokie zadęcie wirtuozowskie. Całości dopełnia szkaradna i pozbawiona jakiegokolwiek sensu okładka autorstwa W. J. Kukli, co w innej sytuacji należałoby mieć projektantowi za złe. W tym przypadku – nie.

Dlaczego Stańko zaprosił nas do Marty, nie wiemy. Przecież prywatka była ponura (kto się dobrze bawi przy denaturacie?), niewiasty nietowarzyskie. Szczęście, że artystom nic się nie stało i szybko opuścili bankiet.

Płyta *Lady Go...* jest niewątpliwie ostrzeżeniem przed takimi zabawami. Dzięki artystom za to, choć ludzie o pospolitych gustach uznają te pół godziny (z niewielkim okładem) spędzone na słuchaniu płyty ze stracone. Ja – nie mogę. Ale tylko dlatego, że Lesterowi Bowie wybaczam wszystko. Więc muszę wybaczyć i jego europejskiemu mutantowi. **(bog)**




***Inside Outside Songs*, Jan Kowalski, Muza SX 2235.**

Jan Kowalski to nazwa formacji, która do tej pory nagrała jedną tylko małą płytę dla Tonpressu; album *Inside Outside Songs* stanowi więc pierwszą okazję, aby wrocławską grupę poznać bliżej. Z opublikowanej na kopercie, podpisanej przez cały zespół noty o charakterze przesłania do publiczności nie wynika niestety nic; niewiele mówią mi też wymienione na okładce nazwiska muzyków, poza jednym: gitarzysta Aleksander Mrożek występował wcześniej m.in. z grupą Porter Band, a także z Izabelą Trojanowską, dla której skomponował kilka piosenek. Właśnie on oraz drugi muzyk zespołu – basista Ireneusz Nowacki – podpisali cały niemalże repertuar płyty *Inside Outside Songs*, powielając właściwie wyeksploatowany wzorzec repertuarowy Trojanowskiej, nawiązując też do innych rozwiązań znanych z rodzimej estrady, przede wszystkim do twórczości Maanamu (*Miasto mężczyzn. Opowieść o naszej planecie*). Opracowanie utworów, ich interpretacja, wydają się skojarzenia te potwierdzać. Korzystanie z recept sprawdzonych nie jest oczywiście grzechem. Oczekując od twórców i wykonawców muzyki rozrywkowej objawień zapominamy często, że spełnia ona przede wszystkim rolę użytkową. Że jej dzień powszedni to dokonania epigońskie, wtórne, mniej lub bardziej zgrabne przetworzenia pomysłów znanych. Płyta zespołu Jan Kowalski drażni jednak, i to bardzo. W żadnej spośród umieszczonych w zestawie piosenek nie udało się grupie zaznaczyć własnej indywidualności; rowiązania, po które sięgnęła, sprowadziła zaś do banału stereotypu, uzyskując przy tym nijaki, bezbarwny efekt dźwiękowy. Próby wzbogacenia brzmienia, chociażby o przypadkowe partie saksofonu, dały rezultat mało przekonujący. Przeciętną imitatorką jest niestety wokalistka zespołu, Małgorzata Szczęch, niepewna swego głosu, zwłaszcza w interpretacji udziwnionej (*W kaźni wyobraźni*). Nieudolną replikę często błyskotliwych i zaskakujących świeżością tekstów Olgi Jackowskiej – Kory, stanowią wykonywane przez grupę wierszyki autorstwa Barbary Łuszczyńskiej, takie na przykład: *Usta są jak karmin/ niebo jak aksamit/ co też z nami będzie/ co też z nami będzie?/ serca są ze złota/ odbicia są w lustrze/ już cię nie odpuszczę/ już ci nie odpuszczę* Można się w nagraniach zespołu Jan Kowalski dopatrywać intencji satyrycznych, parodystycznych. Warto zarazem pamiętać, że parodia nieudolna staje się autoparodią. **(ww)**

# U NAS W ROCK-BIZNESIE



CD ze STR. 27

*czasu, żeby zastanowić się, co dalej, są już wypaleni.*

**– Teraz w dodatku skończyła się hossa, dużo trudniej o widza i te 100 koncertów w roku, po to, żeby przeżyć.**

*– Zmęczenie, brak entuzjazmu, to wszystko jest natychmiast wyczuwane przez widownię. Każda nowa grupa rockowa jest przyjmowana z mniejszym zaufaniem niż poprzednia. Jeszcze niedawno wystarczyło napisać na plakacie rock-grupa i – byle grali równo i głośno – człowiek miał nabite sale. Ludzie nabierali się, więc nauczyli ostrożności, wyrobili się po prostu, osłuchali. Dziś bilet kosztuje tyle, co płyta. Konkurencja jest tak wielka, że grupy na trasie depczą sobie po piętach. W tym tygodniu Republika, 500 zł za bilet, za tydzień Lombard drugie 500 zł. Młodzieżowa kieszeń tego tempa nie wytrzymuje. A przedsiębiorstwa estradowe mają swoje plany obrotów i zysków. Wszyscy chcą żyć z rocka. Rock musi być dochodowy!*

**– Błędne koło obraca się coraz szybciej: mimo tak szczupłej bazy eksploatuje się ją bezsensownie i rozrzutnie tylko po to, żeby w gminnych salkach odegrać swoje "x" koncertów, chlebową normę.**

*– Trzeba dopuścić do głosu elementarne prawa rynku. Jeśli zespół jest w stanie zapełnić halę, niech zarobi odpowiednio więcej. Wystarczy wtedy dwutygodniowa trasa halowa, będzie więcej czasu na rozwój, na próby, na lepszą jakość. Dzisiaj koncert przywozi się do widza, lepiej widza dowieźć na koncert. Niech to będzie wydarzenie. Dzisiaj grupy ekstraklasy tak drenują rynek, że praktycznie nie ma tu miejsca dla debiutantów. Dlatego w Pagarcie coraz więcej takich ogłoszeń jak to: „basista ze sprzętem poszukuje kontraktu, najchętniej kraje arabskie." Jedni wracają, żeby jeszcze tu coś zrobić, spróbować jeszcze raz, większość czeka już tylko na nowy kontrakt.*



# CZY PRZYSZŁOŚĆ MA 8 MM SZEROKOŚCI ?

## BAJERY... BUZERY...

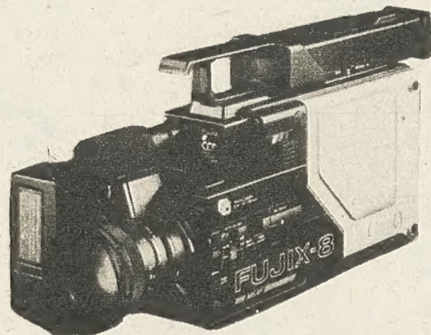
Dziś będzie o video na taśmie 8 mm. Jak wiadomo, wielosystemowość w dziedzinie video nie może doprowadzić do niczego dobrego. Ścierające się interesy wielu firm, które zainwestowały spore pieniądze w rozwój i reklamę swoich systemów, doprowadziły co prawda do wyraźnie dającej się zauważyć przewagi VHS (co jest samo w sobie niezrozumiałe, bowiem system ten ma najwięcej wad), ale nadeszła pora, aby pogodzić i wytwórców, i nabywców sprzętu video.

Oto podczas światowej wystawy Funkausstellung w 1983 roku mówiono o pracach związanych z produkcją kaset i sprzętu pracującego na taśmie o szerokości 8 mm. Potem dochodziły pogłoski o zaawansowanych badaniach nad magnetowidem o nieruchomej głowicy, wreszcie w 1984 roku odbyła się tak zwana „konferencja ośmiomilimetrowa", podczas której 127 światowych firm wyraziło zainteresowanie nowym systemem. Ukoronowaniem tych starań miało być ubiegłoroczne ustalenie jednolitego systemu video, do czego zresztą nie doszło. Dlaczego? Dlatego, że marzenie o miniaturowej kasecie do zapisu obrazu stało się „ciałem".

Spektakularny, lawinowy rozwój domowego sprzętu video napotykał na kilka przeszkód. Jedną z nich były duże rozmiary i ciężar przenośnych urządzeń do rejestracji obrazu. Różne firmy różnie sobie z tym radziły. W VHS zastosowano specjalną małą kasetkę, na której można było zarejestrować 30-minutowy program, a potem odtworzyć w normalnym magnetowidzie korzystając z przemyślnego adaptera, w którym umieszczano kasetkę, zaś adapter (o wymiarach konwencjonalnej kasety VHS) wkładało się do magnetowidu.

Dużym sukcesem było pokazanie przez SONY-SANYO w końcu 1983 roku Betamovie – kamery zintegrowanej z recorderem, w której można było stosować zwykłą kasetę systemu Beta. Co by jednak nie mówić, urządzenia były ciężkie, duże i nieporęczne, oraz przy wszystkich zaletach zapisu video (natychmiastowa możliwość obejrzenia zapisu, możliwość wielokrotnego zapisu na tej samej taśmie, brak obróbki chemicznej), nie stanowiły wielkiej konkurencji dla sprzętu foto.

Jakakolwiek dalsza miniaturyzacja była niemożliwa bez wprowadzenia nowego nośnika, czyli małej kasety. Tak więc barierą rozwoju była nie elektronika, a chemia. Nadzieja na wyjście z impasu zaświtała w ogromnych zakładach produkujących zarówno sprzęt elektroniczny, jak i taśmy magnetyczne. Pierwszą była firma SONY. Wyprodukowała ona trójwarstwową taśmę magnetyczną pokrytą sproszkowanym żelazem o niespotykanej dotąd czystości i wielkim rozdrobnieniu. Przyjrzyjmy się tej taśmie. Na trzynastomikrometrową grubość składają się trzy warstwy. Wierzchnia o grubości trzech mikrometrów, to nośnik svgnału. Owo sproszkowane i rozłożone idealnie równo




FUJIX-8 M6AF

żelazo. Dalej poliestrowa warstwa podkładowa o grubości 9 mikrometrów. Wreszcie warstwa tylna o grubości jednego mikrometra i idealnej gładkości, zapewniająca precyzyjne, i praktycznie bez oporów, przesuwanie taśmy w mechanizmach magnetowidu i samej kasety. Nie będę zanudzał czytelników dokładnymi porównaniami tej nowej taśmy z dotychczas produkowanymi. Wierzcie mi, jest lepsza. Wystarczy powiedzieć, że aby zarejestrować trzygodzinny program wystarczy ok. 108 m taśmy nowego typu, podczas gdy przy tradycyjnej taśmie używanej w kasetach magnetofonowych trzeba by zużyć 513 metrów. Niespotykane są także obciążenia, jakim poddawana jest taśma video, toteż jej wytrzymałość na zrywanie wynosi 1,5 kg, zaś na rozciąganie 3 kg. Starczy? A jednak nie.

Bo oto nasuwa się pytanie: czy nie można takiej taśmy pakować do normalnej kasety i używać jej zarówno do magnetofonów, jak i magnetowidów? Teoretycznie można i pewnie znajdzie ona zastosowanie w zapisie dźwięku, ale aby mogła być stosowana w magnetowidzie, musi być umieszczona w bardzo dokładnie wykonanym pudełku. Tolerancje wymiarowe sięgają tysięcznych części milimetra. To więcej niż zegarmistrzowska dokładność, rzadko spotykana i trudna do osiągnięcia w plastikowych wypraskach.

Tak więc wyprodukowanie kasety umożliwiło dalsze zminiaturyzowanie sprzętu video. Za SONY poszli inni. Swoje ogromne doświadczenia w produkcji materiałów fotograficznych, ale także taśm magnetycznych, zdyskontowały AGFA i FUJI. Ta ostatnia produkuje taśmy czterowarstwowe, a także urządzenia video.

Miniaturyzacja wyzwoliła inicjatywę w produkcji niespotykanych dotąd na taką skalę urządzeń o nazwie camcorder. Nazwa ta powstała z połączenia wyrazów camera–kamera i recorder–„zapisywacz", zaś samo urządzenie to właśnie połączenie kamery i magnetowidu. Połączenie bardzo zgrabne i praktyczne. Przedstawiony na fotografii camcorder firmy FUJI waży 2,3 kg, ma wymiary 126 x 182 x 350 mm. Obiektyw o ogniskowej zmiennej od 12 do 72 mm, ma jasność 1:1,4. Dwie wirujące głowice rejestrują i odczytują zapis przy dwu prędkościach. Tak zwana long play umożliwia zapisanie 180 minut programu.

Na tym nie koniec zalet camcordera. Po umieszczeniu go w domowym, stacjonarnym urządzeniu zawierającym zasilacz, zegar i tuner, można wykorzystywać go jak domowy magnetowid. Nagrywać programy z telewizji, odtwarzać kupione w sklepie lub wypożyczone filmy.

Jaka jest przyszłość ośmiomilimetrowego systemu? Na razie jest to nowość, ale dość szybko wprowadzana na rynek. I to rynek... fotograficzny. Oto bowiem pierwsze sklepy, w których widziałem zarówno camcordery, jak i kasety to duże magazyny fotograficzne. Stosunkowo drogie te urządzenia są bowiem adresowane w pierwszym rzędzie do amatorów filmu. Może stąd właśnie przez skojarzenie z filmowym standardem, wzięto ośmiomilimetrową szerokość taśmy. Do tej pory bowiem stosowano taśmy o szerokościach będących ułamkiem lub wielokrotnością cala.

Przypuszczono także atak na kinomanów. Oto z inicjatywy firmy SONY powstają videokluby, w których można wypożyczyć wszystkie te same filmy w wersji 8 mm, które do tej pory proponowano na kasetach Beta. Nie bez znaczenia jest także niska cena kasety z taśmą 8 mm. Wynika to z faktu, że mimo dużo wyższych kosztów produkcji, dużo mniejsze jest zużycie folii magnetycznej. Powierzchnia folii zużytej na trzygodzinną kasetę video VHS wynosi 3,25 $m^2$, zaś w kasecie 8 mm tylko... 0,864 $m^2$. Oszczędności kolosalne, należy się więc spodziewać, że przy masowej produkcji cena kasety nowego typu będzie dużo niższa.

Tak się przez cały czas zastanawiam, czy ten nowy system to jeszcze jeden bajer czy droga, po której pójdą już wkrótce wszyscy producenci sprzętu video. Na razie przeszkodą w rozwinięciu masowej produkcji są bariery technologiczne, które pokonują jak widać tylko najbogatsze firmy. Nie bez znaczenia dla dość powolnego wprowadzania nowego systemu na rynek jest to, że ci którzy chcieli mieć magnetowid, już go mają. Nic nie wskazuje na to, żeby nagle zaczęto wyprzedawać się tradycyjnych urządzeń VHS czy Beta i kupować ośmiomilimetrowe camcordery. Może gdyby udało się obniżyć cenę? Ale ta jest dość wysoka. Nawet bardzo wysoka. A więc bajer, czy nowy kierunek...?

**ADAM HALBER**

# LEGENDA WILLIE NELSONA



Kiedy w naszej telewizji pokazano teledysk z Willie Nelsonem i Julio Iglesiasem, tzw. znawcy zapytywali: „co to za dziwnego «wujka» wyciągnął słynny artysta" sugerując, że Willie Nelson psuje ładny obrazek i „podpina" się pod sławę cudownego Julia.

Było dokładnie na odwrót: to dzięki temu, że Iglesias nagrał płytkę z Nelsonem, stał się bardziej znany w Ameryce. Plotka głosi, że nawet musiał się srogo Nelsonowi opłacić, ale jest to chyba informacja wyssana z palca, zwłaszcza przesadzona wydaje się kwota miliona dolarów. Chociaż dość normalne jest, że jeśli ktoś robi na czymś interes, to współtwórca tego sukcesu ma prawo do udziału w zyskach. A branża muzyczna to mniej artyzm, a bardziej biznes. Przekonał się o tym Willie Nelson już w latach 50-tych, kiedy zmuszony biedą sprzedał prawa do własnej piosenki za 50 dolarów. Zawsze chciał być nie tylko kompozytorem, poetą, gitarzystą, ale i śpiewakiem. Nie podobał się jednak przez bardzo długo, podczas gdy jego kompozycje wykonywane przez innych piosenkarzy stawały się przebojami. Patsy Cline śpiewała *Crazy*, Johnny Tillotson i Jerry Lee Lewis – *Funny How Time Slips Away*, Faron Young – *Hello Walls*, Roy Orbison – *Pretty Paper*, Ray Price – *Night Life*, a nawet Andy Williams – *Wake Me When It's Over*.

Z kompozycjami zresztą też nie było tak prosto. Pewien menażer uważał np., że piosenka *Crazy – Szalona* ma za dużo akordów, jest zbyt „jazzująca" i w związku z tym nie ma szans na rynku. Wkrótce okazało się, że był to najbardziej kasowy szlagier tragicznie zmarłej piosenkarki country Patsy Cline. W Nashville uważano, że Nelson komponuje zbyt skomplikowane piosenki, a wykonuje je zbyt prosto, zbyt ubogo, że jego swingujący styl nie pasuje do upodobań publiczności żądającej lekkich, melodyjnych przebojów.

Próbowano więc jego piosenki oblać lukrem smyczków i owinąć je słodką watą żeńskich chórków. Od Cheta Atkinsa – dyrektora filii RCA w Nashville, a jednocześnie znakomitego muzyka, żądano w Nowym Jorku, by wykonywał ambitne plany finansowe. Tak to jest, gdy księgowi decydują o sztuce. Wymyślono zatem tzw. *Nashville sound – Brzmienie Nashville*, czyli piosenki country bez wiejskich, ludowych elementów, za to w bogatej, ckliwej instrumentacji. Udało się to z Jimem Reevesem, próbowano z innymi.

Willie Nelson próbował nawet dostosować się do tych wymagań, cóż kiedy jego krystalicznie czysty głos o ostrym jak diament, nieco nosowym, lecz naturalnym i bezpretensjonalnym brzmieniu nie poddawał się żadnej obróbce. To był już w pełni oszlifowany brylant, choć niestety w niemodny ówcześnie wzór. Jego niezrównane frazowanie rodem z jazzu przysparzało mu raczej wrogów niż zwolenników – uważano, że tak się country nie śpiewa. A Willie Nelson był przecież i jest śpiewakiem ludowym, który może śpiewać tylko po swojemu, tak jak czuje. Wszelkiego rodzaju upiększenia pasowały tu jak przysłowiowa róża do kożucha.

Jeszcze jeden problem stanowiły teksty jego piosenek. Nie mieściły się w konwencji. Na pozór były proste i mówiły o miłości, ale były zbyt bezpośrednie i śmiałe. Drażniły smutkiem i nostalgią, biły zbytnim pesymizmem, czasem wręcz beznadzieją. Te kilkuminutowe dramaty psychologiczne traktowały o miłości zbyt zwyczajnie, powszednio, bez upiększeń i morza łez, w jakim zwykły tonąć sentymentalne popularne przeboje. Do dziś zresztą tekst odgrywa w piosenkach pop drugorzędną rolę i żaden autor nie stara się wysilać niepotrzebnie na oryginalność. Muszą one być łatwe i bezkonfliktowe. Jakże inaczej niż u nas. Inaczej także niż w muzyce country, która zawsze była zainteresowana losem szarego człowieka i jego problemami. Do pewnego momentu – zbytni smutek, do tego prawdziwy, mógł odstraszyć potencjalnych nabywców. Tak sądzili bossowie wytwórni płytowych, tak myśli się także u nas. Piosenek z tzw. nurtu studenckiego nie lansuje się, bo są po prostu zbyt prawdziwe, mówią zbyt dużo wprost.

Młodym słuchaczom muzyki rockowej wydaje się obecnie normalne, że piosenki są zaangażowane społecznie. Tak wcale jednak nie było, a rewolucja tekstowa nie jest jeszcze zakończona. W Ameryce stało się to za sprawą piosenkarzy ludowych – bluesowych i folkowych, których spadkobiercami są między innymi Bob Dylan, John Lennon i Bruce Springsteen. Wciąż panuje wszak przekonanie, że to piosenki o realiach dnia codziennego nie są dobre dla typowej muzyki rozrywkowej. Czy jednak niedobre i dla country?

W Nashville odchodzono od codzienności. Muzykę country starano się upiększyć i maksymalnie skomercjalizować. Autentyczni wykonawcy nie mieli na co liczyć. Taki „prawdziwek" jak Nelson, musiał przegrać. I pierwszą rundę przegrał. O mało co nie był to ciężki nokaut, choć po drodze udało mu się zdobyć parę punktów. Za kompozycje dla innych.

Willie ciężko przeżywał swe niepowodzenia. W 1973 na albumie *Shotgun Willie* znalazła się piosenka *Sad Songs And Waltzes Aren't Selling This Year – Smutne piosenki i walce nie sprzedają się w tym roku*, w której podsumował niezbyt miłe wspomnienia. Swemu przyjacielowi i perkusiście w zespole – Paulowi Englishowi zadedykował utwór *Me And Paul – Ja i Paul*, będący podsumowaniem ich dotychczasowej niełatwej podróży przez życie: *Długa to była i wyboista droga, ale w końcu stanąłem z podniesionym czołem na twardym gruncie. Mimo wielu lektur, ku własnemu zdumieniu, czuję się całkiem zdrowy na umyśle. W Nashville było najtrudniej... Odbieraliśmy naszą edukację w miastach całej Ameryki – ja i Paul.*

Nagranie to ukazało się w 1971 roku na płycie *Yesterday's Wine – Wczorajsze wino*, ale dopiero w 1976 roku firma RCA zdecydowała się szeroko rozreklamować składankowy album *The Outlaws – Wyjętych spod prawa*, na którym była i ta piosenka. Tym razem dotarła ona do milionów słuchaczy – longplay ten stał się pierwszą „platynową" płytą w historii muzyki country. W końcu i RCA zaczęła robić na Nelsonie pieniądze. A on już był sławny i tłuste lata już się zaczęły.

O tym, że sława nad nim „wisiała", wiedzieli niektórzy ludzie z Nashville już wcześniej. Była to tylko kwestia czasu i radykalnej decyzji. Czarę goryczy przepełnił pożar domu Nelsona w Nashville. Sprawców podpalenia nie znaleziono. W 1969 roku porzucił Nashville wracając do rodzinnego Teksasu.



Willie Nelson urodził się w znaku Byka – 30 kwietnia 1933 roku w wiosce Abbott w Teksasie, zamieszkałej przez niespełna 400 dusz. Rozwiedzeni rodzice zostawili go u dziadków. Zaczął uczyć się grać na gitarze, kiedy miał 6 lat, a pierwszy raz wystąpił jako muzyk na zabawie tanecznej, gdy miał lat 10. Był zdolnym gitarzystą, więc jako nastolatek grał już wieczorami w piwiarniach. W czeskich kapelach polkowych.

Odbył służbę wojskową w siłach powietrznych, grywał też trochę w amatorskim zespole. Potem, wróciwszy do Teksasu, został nauczycielem w Szkółce Niedzielnej Baptystów. Jednocześnie występował w lokalnych spelunkach zwanych honky-tonks, co zdecydowanie kłóciło się z jego dziennym zajęciem. Musiał wybierać – wolał grać niż zostać kaznodzieją.

Próbował też studiować handel w Baylor University w Waco, dorabiając domokrążną sprzedażą biblii i encyklopedii. Zdecydował się jednak na bardziej spokojną pracę disc-jockeya w lokalnej rozgłośni. Z Teksasu trafił aż do stanu Washington bawiąc się w zapowiadanie programów country and western aż siedem lat.

W 1958 roku nagrał za własne pieniądze pierwszą płytkę z własną kompozycją *No Place To Go – Nie ma dokąd iść*. Po drugiej stronie umieścił piosenkę swego przyjaciela Leona Payne'a *The Lumberjack – Drwal*. Sam ją sprzedawał za jednego dolara. Osiągnął wynik 2000 sztuk dzięki temu może, iż do płyty dodawał własne zdjęcie z autografem.

Z Fort Worth zdecydował się pojechać do Nashville. Nie przejął się specjalnie tym, że „wykiwano" go odkupując od niego prawa do piosenek *Family Bible – Biblia rodzinna* i *Night Life – Nocne życie* za marne grosze. Mógł sobie pozwolić na kupno używanego samochodu. Jak twierdzi, i tak nic nie miał, więc nie wiedział by, co z większymi pieniędzmi zrobić. Ray Price, który wylansował *Nocne życie*, zaproponował Williemu pracę w jego zespole The Cherokee Cowboys, gdzie spotkał Rogera Millera i Donny Younga, czyli Johnny Paychecka. Willie grał na gitarze basowej.

Kompozytor Hank Cochran lansował go jako twórcę piosenek country i na bazie wzrastającego wzięcia jego utworów firma Liberty zdecydowała się podpisać kontrakt piosenkarski z Nelsonem. Jeszcze w tym samym 1962 roku artysta zanotował swój pierwszy przebój *Touch Me – Dotknij mnie*. W 1965 roku przeszedł do RCA, która z trudem uczyniła z piosenek *The Party's Over – Przyjęcie skończone* i *Little Things – Drobiazgi* pomniejsze przeboje. W 1967 roku Willie Nelson podjął się bardzo ryzykownego kroku – pomocy murzyńskiemu piosenkarzowi Charley Pride'owi w zrobieniu kariery w „białej" muzyce country. Może było to swego rodzaju wyzwanie – sam nie był jeszcze zbyt popularny i miał porachunki z pazernymi menażerami z Nashville. Widać jednak, że zawsze lubił pomagać.

Na początku lat 70-tych w Nashville zaczęła odgrywać znaczną rolę grupa młodych autorów-kompozytorów-wykonawców, takich jak Kris Kristofferson, Mickey Newbury i Billy Joe Shaver. Udało im się przyciągnąć do świeżej, ciekawej, nowej muzyki country młodych odbiorców. Willie Nelson ujrzał nagle, że kierunek, w którym zmierzał jest właściwy, lecz jemu czegoś brakuje. Oni byli inni, bo przyszli z zewnątrz niczym nie obciążeni. Co więcej, dobiegał czterdziestki, a to ważny moment w życiu mężczyzny.

Wyjechał z Tennessee, zapuścił włosy i brodę, zdjął garnitur i został w podkoszulku, wreszcie spróbował marihuany. I chyba postanowił, że nie pójdzie już na ustępstwa. W 1971 roku wezwano go z Teksasu na zaległe nagrania w Nashville. Nie miał przygotowanych utworów, ale napisał cały album w drodze i w studiu. Longplay *Yesterday's Wine* nie doczekał się żadnej promocji, a był to pierwszy tzw. concept album w historii muzyki country.

Z Waylonem Jenningsem wybrali sobie na impesaria rekina z Brooklinu – Neila Reshena. Twierdzi on, że największym jego osiągnięciem było

pozbawienie tych dwóch artystów nazwisk. Waylon i Willie – brzmiało to po kilku latach równie swojsko jak Elvis, Frank i Bing.

W 1972 roku Willie podpisał kontrakt z firmą Atlantic, która po paśmie sukcesów z wykonawcami murzyńskimi zamierzała także propagować ambitną muzykę country. Dla Atlanticu nagrał trzy płyty: *Shotgun Willie, Phases And Stages* i *Troublemaker*. Pod kierunkiem Jerry Wexlera próbował stworzyć nowe, bogatsze brzmienie. Eksperymentował z różnymi składami orkiestry, pisał nowe piosenki, jak poprzednio mówiące o samotności i zagubieniu. Oprócz własnych kompozycji, śpiewał też klasyczne kompozycje country i gospel.

Zbuntowany przeciw Nashville, zaczął urządzać czwartolipcowe pikniki w Teksasie. Brali w nich udział nowocześnie podchodzący do muzyki country artyści, tacy jak Kristofferson, Leon Russel, Jennings i Sammi Smith. Publiczność była różna – od zapyziałych wieśniaków *(rednecks)*, po długowłosych nastolatków. Willie Nelson dokonał wreszcie cudu – ożywił starą muzykę z Południa. Zainteresował nią młodzież z Północy. Z Waylonem, Jessi Colter i Tompalemm Glaserem utworzył Outlaw Clan – nieformalną grupę wykonawców zbuntowanych, dążących do odświeżenia stylu country.

Kiedy z Jenningsem zaniósł do firmy Columbia taśmę z nagraniem następnego „concept albumu" *Red-Headed Stranger – Rudy nieznajomy*, myślano, że jest to taśma demo. A to Nelson wrócił do surowego i prostego brzmienia. Album stał się „złotą płytą", zaś osnuty na jego piosenkach scenariusz filmowy historii o miłości, zdradzie, zemście i śmierci czeka na realizację.

Później już szło jak z płatka. Nagle wszyscy polubili Williego. Doceniono go, a on – korzystając z koniunktury – nagrywa kolejne dość nierówne longplaye. Śpiewa w duecie nawet ze średnimi piosenkarzami; ostatnio posunął się nawet do tego, że dograł swój głos do starej taśmy z Hankiem Williamsem. Będzie to z pewnością przebój. Występuje w filmach, m.in.: u boku Jane Fondy i Roberta Redforda.

Dokąd zmierza – nie wiadomo. Może, tak jak w wypadku albumu *Stardust – Gwiezdny pył* zawierającym standardy Berlina, Gershwina, Carmichaela i Ellingtona chce przekonać wszystkich, że potrafi zaśpiewać wszystko. I to znakomicie. Może chce być następcą Sinatry? Może sam nie bardzo wie, czego chce, a nie ma czasu, by to przemyśleć? A może tylko „robi szmal"? Nieważne – sam to kiedyś wyjaśni. A tymczasem niech śpiewa.

KORNELIUSZ PACUDA

# NIEPOWTARZALNY ERROLL GARNER



Ten wybitny pianista jazzowy był postacią niepozorną, a zarazem mało poważną, zgoła groteskową. Bardzo niski, miał zaledwie – jak mu to dokładnie wyliczono w notach reklamowych – pięć stóp i dwa cale (czyli 157 cm) wzrostu. Piękna fryzura z idealnie równym, kokieteryjnym przedziałkiem, powstawała w efekcie codziennego pedantycznego stosowania obfitych porcji brylantyny, prostującej kręcone włosy i nadającej im wspaniały, lustrzany połysk. Ubierał się z wyszukaną, nawet przesadną elegancją. Do fortepianu zasiadał najchętniej w wytwornym smokingu. Na co dzień nosił wyłącznie doskonale skrojone garnitury i białe koszule ze starannie dobranymi, choć niekiedy nieco pretensjonalnymi krawatami. Z jego oczu nigdy nie znikały iskierki humoru. Zawsze gotów do żartów, kpin i sztubackich dowcipów, również swoim rozmówcom potrafił narzucać lekki, niefrasobliwy ton. W rezultacie w tak poważnym piśmie jak „Down Beat", w artykułach poświęconych Garnerowi znaleźć można zaskakujące refleksje dotyczące charakteru krasnali lub obszerne rozważania na temat jego ulubionych powiedzonek. Z wielkim mianowicie upodobaniem używał trzech zwrotów: *You know what I mean?* (Pan mnie rozumie?), *It works for me* (To mnie urządza) oraz *I can't put yeast in it* (co w „sensie garnerowskim" oznacza zapewnienie o zdecydowanej niechęci do rozdmuchiwania, wyolbrzymiania czy też fałszowania czegokolwiek). Podczas rozmowy wtrącał je do każdego nieomal zdania, a według opinii autora wspomnianego artykułu, stanowią one pełną wykładnię filozofii życiowej pianisty. Art Tatum, zaprzyjaźniony z Garnerem, odnoszący się doń z ogromną sympatią, ale także trochę protekcjonalnie, mawiał o nim zawsze: *My little boy*. I w tym właśnie określeniu, w formie najbardziej lapidarnej, mimowolnie zawarł może najwięcej prawdy o cechach osobowości swego młodszego kolegi.

★

Przyszły autor *Misty* urodził się 15 czerwca 1921 roku w przemysłowym Pittsburghu – to informacja solidnie udokumentowana. Inne szczegóły biografii, wobec skłonności Garnera do – oględnie mówiąc – koloryzowania i dowcipkowania, nie wydają się już tak całkiem pewne. Przyjmuje się, że zaczął grać na fortepianie w wieku lat trzech, a licząc lat siedem rozpoczął publiczne występy. Właściwie nic w tym niezwykłego, ponieważ wszyscy członkowie rodziny Garnerów wyróżniali się muzykalnością. Ojciec był pianistą, podobnie jak starszy o siedem lat brat Linton, grały także na fortepianie siostry. Tak chętnie przypominana sprawa jego muzycznego analfabetyzmu może więc budzić spore wątpliwości. Zapytany kiedyś wprost o to, czy prawdą jest, iż nie potrafi czytać nut, skwapliwie potwierdził, dodając natychmiast, że mnóstwo osób mu nie wierzy. Następnie opisał dokładnie cały przebieg swoich pianistycznych „studiów". Matka skierowała go na lekcje do renomowanej prywatnej nauczycielki muzyki. Pani ta, korzystając z popularnego w owym czasie siedmiocześciowego podręcznika gry na fortepianie, zgodnie z powszechnie przyjętym zwyczajem w celu ułatwienia domowych ćwiczeń, przegrywała uczniowi wszystkie nowo zadawane etiudy i drobne utwory. Mały Erroll odtwarzał je później z pamięci i nie zaglądał nawet do nut. Z czasem zaczął wprowadzać własne dodatki i uzupełnienia. To w końcu zaniepokoiło nauczycielkę, która z przerażeniem stwierdziła, że uczeń dotarł do ostatniego zeszytu podręcznika grając wszystko ze słuchu. Skonsternowana zaproponowała zwrot otrzymanych honorariów i rozpoczęcie lekcji raz jeszcze od samego początku. Na zwrot pieniędzy nie zgodziła się matka, uznając, że chłopiec jednak mimo wszystko całkiem nieźle gra na fortepianie. Natomiast do drugiej części propozycji negatywnie odniósł się sam zainteresowany, najzupełniej zadowolony z dotychczasowych osiągnięć. Nie był to wszakże koniec muzycznej edukacji. Wspominany już starszy brat Linton, który po paru latach systematycznej nauki zapowiadał się na niezłego pianistę jazzowego, postanowił zapoznać Errolla z muzyką synkopowaną. Próba uwieńczona została powodzeniem. Stało się jasne, że dopiero teraz chłopiec odnalazł swoje życiowe powołanie. Grał z ogromną pasją, swobodnie, interesująco, a wkrótce również w sposób bardzo dojrzały i oryginalny. W miejscowym środowisku jazzowym zyskiwał coraz większe uznanie. W roku 1937 szesnastoletni Garner występował już jako zawodowy pianista w jednym z klubów w Pittsburghu. Wspominając tamte czasy opowiadał, iż nie wyobrażał sobie wtedy gry bez energicznego i hałaśliwego wystukiwania rytmu nogą. Takie niestosowne maniery bardzo drażniły właściciela klubu. Wszelkie uwagi na ten temat i próby interwencji przynosiły skutek wręcz przeciwny i zdawały się potęgować zapał Garnera do perkusyjnych efektów. Ułożono więc pod fortepianem puszysty, gruby dywan. To poskutkowało na jeden wieczór, bowiem następnego dnia pianista zasiadł do instrumentu w ciężkich drewniakach i – mimo podłożonego dywanu – tupał jeszcze głośniej.

Licząc dwadzieścia trzy lata znalazł się w Nowym Jorku. Przez kilka lat grał w sławnych klubach położonych przy 52-Ulicy, takich jak Three Deuces, Tondelayo's i inne. Występował z big bandami, akompaniował wielkim gwiazdom jazzowej wokalistyki, jak Billie Holiday, Ella Fitzgerald i Sarah Vaughan. Po pewnym czasie ceniony basista Slam Stewart zaproponował mu udział w swoim trio. Rychło jednak okazało się, że ta rola, wymagająca ścisłej współpracy, czy nawet podporządkowania się koncepcjom partnerów zupełnie pianiście nie odpowiada. Miał przecież typowy temperament solisty. Chętnie akceptował towarzyszenie kontrabasu i perkusji, traktowanych wyłącznie jako sekcja rytmiczna (coś jakby ekwiwalent dawnego tupania nogą). Grał zatem odtąd we własnych triach, których skład zmieniał się bardzo często. Najwidoczniej muzycy nie potrafili pogodzić się przez dłuższy czas ze zdecydowaną dominacją swego lidera. Przez trio Garnera w ciągu kolejnych lat przewinęli się: Shadow Wilson, John Simmons, Red Callender, Al McKibbon, Marold West, J.C. Meard, Oscar Pettiford, Leonard Gaskin, Charlie Smith, Denzil Best, Candido, Eddie Calhoun, Kelly Martin, Don Lamond i Alvin Stoller – prawdziwa elita kontrabasistów i perkusistów lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

W roku 1947 Garner wziął udział w historycznej sesji nagraniowej Charlie Parkera, podczas której zarejestrowano m.in. *Cool Blues*. W następnym roku przybył do Europy i uczestniczył w jednym z koncertów Paris Jazz Festival, owacyjnie przyjęty przez francuską publiczność. 27 marca 1950 roku wystąpił w Music Hall w Cleveland. Nagrania dokonane na tym koncercie wypełniły potem jedną z jego najbardziej znanych płyt *Concert by the Sea*. Longplay wydany przez firmę Columbia przyniósł wielki sukces komercyjny. Z Columbią związany był Garner niemal przez cały czas swej działalności, z dwuletnią przerwą w latach 1954–56, kiedy współpracował z firmą Mercury. W latach siedemdziesiątych został właścicielem własnej firmy Octave Record Company. Nagrywał dużo. Na pełną dyskografię składa się kilkadziesiąt pozycji. W okresie od grudnia 1957 do lutego 1958 odbył pierwsze wielkie tournee europejskie, otrzymując wszędzie znakomite recenzje. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych organizacji jego dalszych koncertów podjął się Sol Hurok. Najsłynniejszy i najbardziej wpływowy impresario amerykański do tego czasu nie wykazywał chęci współpracy z jazzmenami. Fakt, iż sam zwrócił się z propozycją do Garnera dowodzi wysokiej oceny poziomu pianisty, z drugiej strony świadczy o tym, że jego występy, budzące zainteresowanie także poza środowiskiem stałej publiczności jazzowej, gwarantowały poważne dochody. Odtąd głównym miejscem koncertów tria Garnera stało się Zachodnie Wybrzeże, najbardziej eleganckie i ekskluzywne kluby Hollywood. Dzięki nawiązanym tam kontaktom otrzymał zamówienie na skomponowanie muzyki do filmu *A New Kind Of Love*. Co parę lat odwiedzał Europę, szczególnie życzliwie witany zawsze we Francji i Anglii. Zwykł był wówczas mawiać, że sukcesy jakie odnosił powinny być udziałem nieżyjącego już niestety Arta Tatuma. W roku 1970 odbył kilkutygodniowe tournee obejmujące kraje Ameryki Łacińskiej – Wenezuelę, Brazylię i Argentynę oraz Zachodnią Europę. Grał w wytwornych hotelach francuskiej Riviery, ale również w sali kopenhaskiego lunaparku Tivoli, gdzie słuchaczami były dzieci w wieku od ośmiu do czternastu lat. Aplauz zaś towarzyszył mu wszędzie taki sam. W latach siedemdziesiątych pozostawał nadal u szczytu sławy i powodzenia. Snuł ambitne plany skomponowania baletu w rodzaju *Jeziora łabędziego* i musicalu dla jednego z teatrów na Broadwayu, przygotowywał nagranie nowych płyt. Realizacja tych planów nigdy już nie miała nastąpić. Zmarł nagle na atak serca w styczniu 1977 roku.

Garner zajmował w pianistyce jazzowej miejsce odrębne. Zdawał się być zupełnie nie zainteresowany rozwojem jazzu, zachodzącymi zmianami stylistycznymi. Nie ulegał wpływom i modom. Jego krótkie, grube palce odznaczały się wielką ruchliwością. Szczególne znaczenie miała lewa ręka. Będąc mańkutem od urodzenia, władał nią z wielką sprawnością i swobodą. Gra rozluźniona, relaksowa, sprawiała wrażenie beztroskiej zabawy dźwiękami, nie zatracając jednak nigdy charakterystycznej pulsacji rytmicznej. Kompozycje Garnera powstawały jako utwory instrumentalne. Niezwykle subtelne, wyrafinowane zarówno w przebiegu linii melodycznej, jak i pod względem brzmienia, noszą wszelkie cechy fakturalne muzyki fortepianowej. Chociaż tak mało „wokalne", niektóre z nich, z największym, przebojowym standardem *Misty*, doczekały się specjalnie dopisanych tekstów.

Do zbioru osobliwości należy złożyć recenzje i komentarze, których autorzy omawiając twórczość Garnera przywołują nazwiska Debussy'ego i Schoenberga. Dzięki swemu wielkiemu, samorodnemu i niezależnemu talentowi stworzył własny, oryginalny i niepowtarzalny świat dźwiękowy. I warto jeszcze tylko przypomnieć na zakończenie smętną uwagę innego świetnego pianisty, Oscara Petersona: *Nigdy nie usłyszymy tego, co mógłby osiągnąć Garner, gdyby odbył studia muzyczne.*

JANUSZ MECHANISZ

# KATE BUSH




Jest artystką niekonwencjonalną, ambitną, stale poszukującą. Do każdej płyty przygotowuje się długo i starannie, sama komponuje i aranżuje utwory, pisze teksty, projektuje też choreografię swoich występów, które są prawdziwym teatrem muzycznym. Od chwili debiutu w 1978 roku udowodniła, że jest jedną z najwybitniejszych piosenkarek ostatnich lat. Może się to wydać nieprawdopodobne, lecz Kate Bush nie posiada formalnego wykształcenia muzycznego. W rodzinie natomiast kultywowane były pewne muzyczne tradycje – stąd znajomość gry na fortepianie i gitarze. Jej zaskakujące możliwości wokalne w połowie lat siedemdziesiątych zaintrygowały Davida Gilmoura (gitarzystę Pink Floyd) – z jego pomocą dokonała kilku nagrań dla firmy EMI. Był wówczas rok 1975 – Bush miała 17 lat. Kilkanaście następnych miesięcy poświęciła na przygotowanie repertuaru na pierwszy album *The Kick Inside,* który ukazał się na początku 1978 roku. W tym samym czasie wstąpiła do szkoły baletowej, gdzie zdobyła umiejętności wykorzystane w kwietniu 1979 roku podczas debiutu na scenie. Pod wieloma względami jej koncerty przerastają atrakcyjnością i perfekcyjnością słynne widowiska organizowane przez Genesis czy Yes. Kate Bush nie tylko tańczy i śpiewa, ale wręcz odgrywa na scenie swoje utwory, zmieniając kostiumy i zaskakując publiczność coraz to nowymi pomysłami.

Płyty *The Kick Inside,* a także drugi longplay wydany pod koniec 1978 r., *Lionheart,* przyniosły mniej więcej podobny repertuar. Bush śpiewała wówczas melodyjne piosenki, z których największą popularność przyniosła jej *Wuthering Heights,* wydana na pierwszym singlu, zainspirowana powieścią Emily Brontë, nagrana z towarzyszeniem zespołu złożonego głównie z muzyków The Alan Parsons Project.

Po ukazaniu się dwóch pierwszych płyt wokalistka postanowiła dokładniej opracować trzeci album. W 1978 roku wybrana została piosenkarką roku w Wielkiej Brytanii – jak na debiutantkę był to oszałamiający sukces. Zadziwiła wtedy wszystkich – zamiast natychmiast przystąpić do realizacji dalszych nagrań i szybko umocnić swoją pozycję w brytyjskiej czołówce, oświadczyła, iż „nie chce poganiać" następnej płyty. Publiczność musiała więc zadowolić się jedynie koncertami oraz czekać prawie dwa lata na longplay *Never For Ever,* który przyniósł zestaw utworów ambitniejszych, nieco udziwnionych – jedynie trzy piosenki zrealizowane były według dawniejszych recept *(Babooshka, The Wedding List, Army Dreamers).* W przeciągu trzech lat, które upłynęły od debiutu, Bush zdołała się wiele nauczyć, dokonała nagrań z Royem Harperem i Peterem Gabrielem – obaj wywarli duży wpływ na jej dalsze poczynania. Opublikowana pod koniec 1982 roku płyta *The Dreaming* była wyraźnym ukłonem w kierunku muzyki Gabriela, a znajdujące się na niej kompozycje w niczym już nie przypominały wcześniejszych nastrojowych, melodyjnych piosenek.

*The Dreaming* stanowił ukoronowanie dotychczasowej działalności Kate Bush, trudno było wyobrazić sobie, że piosenkarka będzie zdolna wymyślić coś bardziej zaskakującego. Ona sama również zdawała sobie z tego sprawę, poświęciła więc następne trzy lata na realizację następnego albumu. Wydany w październiku 1985 roku *Hounds Of Love* okazał się wydarzeniem. W większym stopniu niż poprzednie płyty jest zwartą całością, zarówno muzycznie, jak i tematycznie. Pierwsza strona wydaje się być zestawem pozornie nie związanych ze sobą kompozycji, tworzy jednak preludium dla strony drugiej, gdzie znajduje się suita *The Ninth Wave.* Jej treść, to tajemnicza astralna podróż, której finałem jest powrót na Ziemię i osiągnięcie jakby nirwany – zrozumienie sensu istnienia w miłości.

Zgodnie z oczekiwaniami, *Hounds Of Love* natychmiast znalazł się na pierwszym miejscu brytyjskiej listy bestsellerów, potwierdzając pozycję Kate Bush na rynku oraz wysokiej próby talent – zjawisko nieczęsto spotykane na obszarze muzyki pop. (tb)